

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC

CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS – CCJ

DEPARTAMENTO DE DIREITO

SANDRO VIEIRA DE PAULA

TITO ANDRÔNICO, DE SHAKESPEARE, NA PERSPECTIVA DO

DIREITO & LITERATURA

FLORIANÓPOLIS, SC

2014

SANDRO VIEIRA DE PAULA

**TITO ANDRÔNICO, DE SHAKESPEARE, NA PERSPECTIVA DO
DIREITO & LITERATURA**

Monografia submetida ao Curso de Graduação em Direito da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do Título de Bacharel em Direito.

Orientador: Dr. Luis Carlos Cancellier de Olivo

FLORIANÓPOLIS, SC

2014

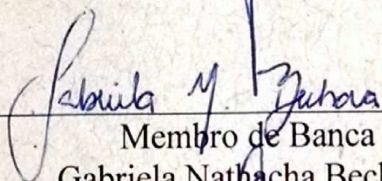
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS JURÍDICAS
COORDENADORIA DE MONOGRAFIA

TERMO DE APROVAÇÃO

A presente monografia intitulada "**Tito Andrônico, de William Shakespeare, na perspectiva do Direito & Literatura**", elaborada pelo(a) acadêmico(a) **Sandro Vieira de Paula**, defendida em **14/07/2014** e aprovada pela Banca Examinadora composta pelos membros abaixo assinados, obteve aprovação com nota 10,0 (DEZ), sendo julgada adequada para o cumprimento do requisito legal previsto no artigo 9. da Portaria n. 1886/94/MEC, regulamentado pela Universidade Federal de Santa Catarina, através da Resolução n. 003/95/CEPE.

Florianópolis, 14 de Julho de 2014.

Professor(a) Orientador(a)
Luís Carlos Cancellier de Olivo



Membro de Banca
Gabriela Nathacha Bechara

Membro de Banca
Suelen Carls

RESUMO

O presente trabalho dispõe acerca das possibilidades de diálogo entre os campos do Direito e da Literatura. A pesquisa inicialmente investiga o histórico das ideias que se agrupam sob o conceito de positivismo jurídico, para identificar que o movimento Direito e Literatura procura questionar a concepção juspositivista de teoria do direito que, em relação ao método da ciência jurídica, desconsidera qualquer influxo externo à legislação como possível fonte para o direito. A partir de estudos já realizados na área de interação entre Direito e Literatura, descreve as categorias em que esses diálogos podem ser enquadrados e quais as possibilidades que se oferecem para a contribuição mútua. Utilizando-se da abordagem denominada Direito *na* Literatura, foi escolhida como objeto para análise a obra “A lamentável tragédia de Tito Andrônico”, de William Shakespeare, para investigar a efetiva participação da literatura no universo jurídico. São analisados os fatores que colaboram para o alcance universal da obra do autor e sua relevância contemporânea. A partir do resgate histórico do período elisabetano, são descritas as relações da monarquia inglesa com o imaginário mítico da antiguidade e a formação do gênero da tragédia histórica. Evidencia-se no estudo que a obra analisada pode ser compreendida como exemplo de manifestação artística que pretende expressar as inquietações da sociedade na qual foi criada, e para tanto utiliza-se do universo de significações previamente constituído naquela sociedade para estabelecer sua narrativa.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	6
2 DIREITO E LITERATURA.....	8
2.1 POSITIVISMO JURÍDICO E CONHECIMENTO ATIVO DO DIREITO.....	8
2.2 POSSIBILIDADES DE DIÁLOGO.....	14
2.3 DIREITO COMO LITERATURA.....	16
2.4. DIREITO NA LITERATURA.....	19
3 A UNIVERSALIDADE DE WILLIAM SHAKESPEARE.....	22
3.1 O TEMPO DE SHAKESPEARE.....	26
3.2 VIOLÊNCIA EM TITO ANDRÔNICO.....	33
4 IMAGINÁRIO NA ERA DE OURO.....	38
4.1 TRAGÉDIA HISTÓRICA.....	43
4.2 MARAVILHA E HORROR.....	45
4.3 O PROBLEMA SUCESSÓRIO.....	46
4.4 SOBERANIA E BOM GOVERNO.....	49
4.5 AUDI ALTERAM PARTEM.....	52
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	57

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe um estudo sobre Direito e Literatura como fenômenos humanos que embora sejam distintos, mantêm uma relação de mútua influência, a qual nem sempre teve a mesma natureza ou a mesma intensidade. Como coloca François Ost, “entre direito e narrativa, atam-se e desatam-se relações que parecem hesitar entre derrisão e ideal. E o direito vê-se abalado em suas certezas dogmáticas e reconduzido às interrogações essenciais...” (OST, 2005, p. 9). As palavras de Ost insinuam assim a tônica dos estudos das relações entre Direito e Literatura. Mais do que identificar e demonstrar o entrelaçamento entre esses dois universos, tal esforço exige, como condição de existência, uma interpelação do Direito pela Literatura, que o abale e interrogue.

Ost ilustra a inconstância dessa relação rememorando Platão, em cuja obra o tema era recorrente. Na “República”, Platão primeiro prescreve que os poetas sejam banidos da Cidade, acusando-os por “sua arte corruptora, que mistura o verdadeiro e o falso, faz ver os mesmos personagens ora grande ora pequenos, evoca fantasmas e não se atém à distinção do bem e do mal”, para mais tarde, na resposta dos legistas aos trágicos, fazê-los dizer que “Compomos nós mesmos um poema trágico na medida de nossos meios, ao mesmo tempo, o mais belo e o mais excelente possível; nossa organização política inteira consiste numa imitação da vida mais bela e a mais excelente”(OST, 2005, p. 11). Na cidade ideal de Platão cultivava-se o “encantamento” do Direito, no qual às leis propriamente ditas eram alternados Prelúdios que combinavam o gênero lírico e o gênero didático, como iniciação aos princípios da vida comum. Ost identificou nos Prelúdios da cidade de Platão um “direito quintessenciado – um direito que fala diretamente ao coração ao fazer derivar o *nomos* humano do espírito (*nous*) divino.(OST, 2005, p. 12)”

Buscaremos situar o movimento de interlocução entre o Direito e outras áreas, especialmente a Literatura, no âmbito da crítica ao pensamento do positivismo jurídico. Partindo do resgate histórico da evolução desse conjunto de conceitos, tendo como referência a obra de Norberto Bobbio, com a finalidade de identificar os limites em que ocorre a referida interpelação do Direito, tentaremos demonstrar a posição que ocupa o diálogo com a Literatura que, como diz Ost, “se insinua nas falhas das disciplinas excessivamente instituídas [...] fragilizando os pretensos saberes positivos sobre os quais o direito tenta apoiar sua própria positividade.” (2005, p. 15)

Em seguida buscamos descrever as categorias possíveis que os estudos realizados nessa zona de interdisciplinariedade já demonstraram, e as perspectivas de aprofundamento que se apresentam para as contribuições da Literatura para o Direito, tratando do Direito *da* Literatura, do Direito *como* Literatura e do Direito *na* Literatura, bem como um breve histórico dessas formas de

abordagem.

Trataremos da universalidade e alcance contemporâneo da obra de Shakespeare, investigando o trabalho de autores que, com diferentes enfoques, relacionam esses valores com o contexto histórico de transformações sociais, históricas e políticas da época de Shakespeare, e procuram além disso situar nossa época em relação àquela.

Com base na abordagem específica do Direito na Literatura, e apoiando-se nas ideias de Ost, para o qual a Literatura “não se contenta em atuar na vertente *instituinte* do imaginário, ocorre-lhe também apoiar-se sobre suas formas *instituídas*.” (OST, 2005, p. 19) vamos investigar de que forma a narrativa participa na criação do imaginário jurídico de uma sociedade, e num tempo diverso, ao agir sobre as formas instituídas dessa mesma sociedade, como citado, vai exercer seu papel crítico.

Nos valeremos para esse propósito da análise de uma obra específica, “A Lamentável Tragédia de Tito Andrônico”, de William Shakespeare. Considerando a obra em seu contexto jurídico e político - a Inglaterra do período elisabetano – primeiramente vamos identificar de que forma a nação inglesa filia-se à tradição conceituada por Jacques Le Goff como *maravilhoso político*, no qual uma nação busca aproximar-se de uma tradição mítica que lhe atribua legitimação, e no caso inglês, como foi comum a outras nações europeias, foi buscá-las em Roma e em Tróia.

Em um segundo momento procuraremos demonstrar como o gênero da peça histórica, inaugurado por Shakespeare, consistiu, no âmbito da renascença e do teatro elisabetano, em uma forma de manifestação das inquietações então presentes naquela sociedade. Unindo esses dois aspectos, buscaremos evidenciar suas interdependências, uma vez que nos remetem às formas diferentes em que se manifesta o papel da narrativa na instituição do imaginário jurídico.

Por fim, deteremo-nos sobre os temas específicos que a obra nos oferece para a reflexão jurídica, nos quais buscaremos destacar as relações com o contexto do período elisabetano. Trataremos do literário como formador do direito, a questão do mau governo, e o problema sucessório.

O objetivo do exercício de identificar aqueles pontos em que se tocam e se entrelaçam o universo jurídico e o universo literário é apenas secundariamente uma tentativa de alcançar o resultado em si dessas intersecções, mas antes demonstrar nesse exercício que realizamos a possibilidade da comunhão desses universos. Desvendar os limites que os separam para talvez perceber que, a despeito de compartimentalizações científicas, tais universos sobrepõem-se e são menos indissociáveis do que nos parece à primeira vista, o que em termos pragmáticos pretende significar uma permissão do Direito à receptividade para com a Literatura, em específico, e para

com todos os campos do conhecimento do qual possa obter alguma contribuição na sua evolução e na sua compreensão como fenômeno social.

2 DIREITO E LITERATURA

2.1 POSITIVISMO JURÍDICO E CONHECIMENTO ATIVO DO DIREITO

Para tratar das propostas de diálogo entre o Direito e outros campos de estudo, dentre eles a Literatura, consideramos necessário demonstrar em que posição tais propostas situam-se no panorama das teorias que buscam descrever a realidade do Direito. Em geral os referidos movimentos são posicionados como parte da crítica contemporânea ao positivismo jurídico. Fundamental observar, entretanto, que positivismo jurídico ou juspositivismo são denominações que reúnem sob si teorias diversas e englobam diferentes aspectos do pensamento jurídico. Por essa razão buscamos a seguir resgatar as linhas gerais da construção do pensamento juspositivista, com o objetivo de delimitar diante de quais de seus aspectos posicionam-se os diálogos entre Direito e Literatura.

Embora se trate de um processo complexo sobre cuja origem não se pode fixar um momento histórico específico, a origem da concepção de positivismo jurídico identifica-se com o surgimento do Estado Moderno europeu, em consequência da dissolução da sociedade medieval.

Sobre o contexto no qual surgiu, Salo de Carvalho aponta que Freud colocou com perfeição a doutrina de Copérnico (1473-1543) como a primeira ferida da cultura ocidental ao destronar a Terra de sua centralidade, modificando toda uma natureza simbólica e as formas de interpretação desses símbolos que se julgavam eternos (1994, p. 210). O processo de transformação de que fez parte também a transformação da concepção do Direito, a qual embora seja percebida atualmente como insuficiente por ter resultado na redução do Direito a produto da autoridade estatal, não deve ter ignorada sua importância “na laicização do direito e na formulação principiológica de garantias de liberdades” (1994, p. 221).

Como já destacamos, a formação da concepção positivista do Direito foi um processo complexo, razão pela qual descreveremos brevemente a evolução da referida concepção conforme tem sido tratada desde o início das formulações filosóficas a respeito de Direito e Justiça. Segundo Norberto Bobbio, a expressão “positivismo jurídico” deriva da locução direito positivo contraposta àquela de direito natural, e para compreender o significado do positivismo jurídico é necessário esclarecer o sentido da expressão direito positivo. A distinção entre essas duas expressões domina

toda a tradição do pensamento jurídico ocidental. Já em Aristóteles há preocupação com essa distinção. Os critérios que ele usa são o alcance da eficácia do direito e a questão do juízo de valor a seu respeito:

Da justiça civil uma parte é de origem natural, outra se funda na lei. Natural é aquela justiça que mantém em toda parte o mesmo efeito e não depende do fato de que pareça boa a alguém ou não; fundada na lei é, aquela, ao contrário, de que não importa se suas origens são estas ou aquelas, mas sim como é, uma vez sancionada.” (BOBBIO, 1995, p. 16)

No Direito Romano, há a distinção entre *jus gentium* e *jus civile*, que correspondem à nossa distinção entre direito natural e direito positivo, concentrando-se nos critérios do alcance, da mesma forma que em Aristóteles, e acrescentando ainda a noção de que o *jus civile* é posto pelo povo, enquanto o *jus gentium* é posto pela naturalis ratio:

O direito natural é aquele que a natureza ensina a todos os animais. O direito civil e o direito das gentes devem ser distinguidos: todos os povos que são regidos por leis e pelos costumes têm um direito que lhes é próprio em parte e em parte comum a todos os homens. Com efeito, o direito que cada povo estabelece para si mesmo é o direito próprio à cidade: chama-se direito civil porque é o direito especial da cidade. Mas o direito que a razão natural estabelece entre os homens, que é igualmente observado entre todos os povos, chama-se direito das gentes, isto é, direito de todas as nações. (BOBBIO, 1995, p. 18)

Na Idade Média, a distinção consta em todos os escritores que trataram do Direito. Bobbio a ilustra com as palavras de Abelardo, segundo o qual “o direito positivo *ilud est quod ab hominibus institutum*, isto é, sua característica é a de ser posto pelos homens, em contraste com o direito natural que não é posto por esses, mas por algo (ou alguém) que está além desses, como a natureza (ou o próprio Deus)”. (BOBBIO, 1995, p. 19).

Bobbio finaliza o resgate histórico da distinção entre direito natural e positivo citando Grócio em “*De juri belli ac pacis*”. No conceito de Grócio encontramos um novo elemento: o direito civil derivando do poder civil, que por sua vez compete ao Estado. Isto é, Grócio coloca a origem do direito positivo no Estado:

O direito natural é um ditame da justa razão destinado a mostrar que um ato é

moralmente torpe ou moralmente necessário segundo seja ou não conforme a própria natureza racional do homem, e a mostrar que tal ato, é, em consequência disto vetado ou comandado por Deus, enquanto autor da natureza. (...) Os atos relativamente aos quais existe um tal ditame da justa razão são obrigatórios ou ilícitos por si mesmos (BOBBIO, 1995, p. 20).

Quanto às relações entre uma aceção e outra, na época clássica havia uma noção do direito natural como direito geral, sobre o qual prevalecia o direito positivo por seu caráter particular ou específico. Bobbio rememora o caso da “Antígona”, onde o decreto de Creonte prevalece sobre o direito não escrito, ao qual a personagem título apela. A relação se inverte na Idade Média, quando passa a se considerar a prevalência do direito natural, que de direito comum passa a norma fundada na vontade divina e manifestada nas escrituras. Importante observar que em ambos os períodos, ainda que tenha havido uma mudança de posição em relação a qual norma prevaleceria em relação a outra pela sua natureza, eram ambas, conforme Bobbio, “direito” na mesma aceção do termo. (1995, p. 26).

O ponto de virada ocorre quando falar em “direito positivo” passa a tratar-se de pleonismo, uma vez que para o positivismo jurídico não existe outro direito senão o positivo:

O positivismo jurídico é uma concepção do direito que nasce quando direito positivo e direito natural não mais são considerados direito no mesmo sentido, mas o direito positivo passa a ser considerado como direito em sentido próprio. Por obra do positivismo jurídico ocorre a redução de todo o direito a direito positivo, e o direito natural é excluído da categoria do direito: o direito positivo é direito, o direito natural não é direito. (BOBBIO, 1995, p. 26)

Um dos principais fatores que concorreram para o advento da concepção de positivismo jurídico foi o processo de monopolização da produção jurídica por parte do estado. Isto é, houve a passagem da sociedade medieval que consistia em uma pluralidade de agrupamentos sociais que dispunham de ordenamentos jurídicos próprios, para o Estado moderno que concentra em si o estabelecimento do Direito. Essa mudança está ligada a uma razão eminentemente prática. Com a formação do Estado moderno, houve uma mudança crucial no papel do juiz na solução dos conflitos. Antes o juiz possuía uma certa liberdade para escolher que normas aplicar, podendo basear-se, além daquelas emanadas da legislação vigente, “nas regras do costume, ou ainda daquelas elaboradas pelos juristas ou, ainda, podia resolver o caso baseando-se em critérios

equitativos, extraindo a regra do próprio caso em questão segundo princípios da razão natural.” (BOBBIO, 1995, p. 28) Na nova configuração estatal que surgia “o juiz de livre órgão da sociedade torna-se órgão do Estado, um verdadeiro e autêntico funcionário do Estado” (BOBBIO, 1995, p. 28), o que lhe impõe a vinculação às regras emanadas do órgão legislativo do Estado, ou ao menos por este reconhecidas. Dessa forma é que o direito positivo relega o direito natural a um nível inferior, por ser aquele o único a ter aplicabilidade nos tribunais.

O referido processo de monopolização estatal do direito, ainda que tenha vindo a cristalizar-se no Estado moderno, encontra precedente já no “*Corpus juris civilis*” de Justiniano, onde o complexo de normas que existia oriundo da jurisdição pretoriana e da elaboração dos jurisprudentes, foi por fim recolhido no *Corpus*, intensificando a noção de que a validade da norma condiciona-se à vontade do imperador. Durante a alta Idade Média esse paradigma foi obscurecido pela fragmentação decorrente da queda do Império Romano, e voltou a ganhar importância com o processo de formação estatal moderna, concretizando-se nas codificações do final do século XVIII e início do século XIX. A respeito da codificação, o testemunho de Bobbio dá o tom daquilo que considera problemático na concepção juspositivista:

Hoje estamos acostumados a pensar no direito em termos de codificação, como se ele devesse necessariamente estar encerrado num código. Isto é uma atitude mental particularmente enraizada no homem comum e da qual os jovens que iniciam os estudos jurídicos devem procurar se livrar. Com efeito, a ideia da codificação surgiu, por obra do pensamento iluminista, na segunda metade do século XVIII e atuou no século passado: portanto, há apenas dois séculos o direito se tornou direito codificado. Basta pensar que a codificação não existe nos países anglo-saxônicos. Na realidade, a codificação representa uma experiência jurídica dos últimos dois séculos típica da Europa continental. (BOBBIO, 1995, p. 63)

Note-se que na Inglaterra houve um desenvolvimento distinto, dado por uma oposição entre duas formas de direito positivo: a *common law* (direito comum ou consuetudinário) e a *statute law* (direito estatutário ou legislativo). A *common law* é um direito consuetudinário que surge das relações sociais mas é “acolhido pelos juízes nomeados pelo Rei, constituído por regras adotadas pelos juízes para resolver controvérsias individuais e que se tornam obrigatórias para os sucessivos juízes” (BOBBIO, 1995, p. 33).

Enquanto, realmente, entre nós o segundo toma a primazia sobre o primeiro, se não o incorpora, isto não ocorre (ou ocorre muito mais lentamente e em medida muito

inferior) na Inglaterra, onde permanece o primado do direito comum mesmo quando a monarquia se reforça e se transforma de monarquia medieval em monarquia moderna. Na Inglaterra permaneceu sempre nominalmente em vigor o princípio segundo o qual o direito estatutário vale enquanto não contrariar o direito comum. O poder do Rei e do Parlamento devia ser limitado pela *common law*. (BOBBIO, 1995, p. 33)

A prevalência da *common law* e a consequente limitação do poder do rei viria a ser combatida pelos soberanos absolutistas ingleses, notadamente Jaime I e Carlos I, o que retomaremos mais adiante.

Para finalizar o resgate histórico acerca da origem da concepção positivista e do fenômeno da codificação do Direito, Bobbio as identifica com a ideia de “impulso para a legislação”, que “nasce da dupla exigência de por ordem no caos do direito primitivo e de fornecer ao Estado um instrumento eficaz para intervenção na vida social.” (BOBBIO, p. 119):

O impulso para a legislação não é um fato limitado e contingente, mas um movimento histórico universal e irreversível, indissolivelmente ligado à formação do Estado moderno. Nem todos os países formularam a codificação (resultado último e conclusivo da legislação), mas em todos os países ocorreu a supremacia da lei sobre as demais fontes de direito. (BOBBIO, p. 120)

Como destacado no início do capítulo, a denominação positivismo jurídico ou juspositivismo aglomera teorias diversas cujas linhas históricas buscamos resgatar brevemente. Tendo dominado o pensamento jurídico no século XIX, e em certa medida até os dias de hoje, importa-nos ressaltar que ele manifesta-se em aspectos diferentes do problema jurídico, os quais destacaremos para tentar identificar aquele em que se coloca a questão dos diálogos entre Direito e Literatura. Os três grandes aspectos do pensamento juspositivista são sistematizados por Bobbio como: “um certo modo de abordar o estudo do direito”, ao considerar o direito como um fato e não um valor; “uma certa ideologia do direito”, com respeito à chamada teoria da obediência; e “uma certa teoria do direito”, que abriga a definição do direito em função do elemento de coação, a legislação como fonte proeminente do direito, o conceito de ordenamento jurídico, e por fim o método da ciência jurídica. (1995, p. 134)

O aspecto da “teoria do direito” conforme entendida pelo juspositivismo, especialmente no que concerne ao método da ciência jurídica é o que vem sendo alvo de maior combate e crítica contemporaneamente. Questiona-se o que Bobbio chama de natureza cognoscitiva da

jurisprudência. Jurisprudência aqui entendida como o momento de aplicação do direito, sucessivo a um momento prévio de criação do direito:

[...] a dissensão entre o juspositivismo e os seus adversários começa propriamente quando se trata de precisar a natureza cognoscitiva da jurisprudência. Para o primeiro, esta consiste numa atividade puramente declarativa ou reprodutiva de um direito preexistente, isto é, no conhecimento puramente passivo e contemplativo de um objeto já dado; para os segundos, a natureza cognoscitiva consiste numa atividade que é também criativa ou produtiva de um novo direito, ou seja, no conhecimento ativo de um objeto que o próprio sujeito cognoscente contribui para produzir. (BOBBIO, 1995, p. 211)

A crítica à teoria positivista ao qual se alinham os estudos que fazem a interlocução do Direito com outras áreas das ciências sociais e com a arte narrativa, é portanto uma crítica que clama pela possibilidade de exercer esse conhecimento ativo. Esse conhecimento vai além do direito científico puro, objetivo e descritivo que evita a interação com a moral, a política e a arte. O Direito é manifestação social complexa, e por essa razão necessita de um universo de ideias mais amplo para justificar-se e legitimar-se. O conhecimento ativo não se restringe a absorver e reproduzir o Direito, mas participa ativamente em sua criação com a contribuição daquelas interações, e mais, reconhece já no Direito existente os caracteres dessa mesma natureza de interações:

A teoria positivista pretende apenas ser lógica, método, sistema e assim manter-se, respeitosamente, distante das valorações, dos efeitos míticos e políticos de sua própria prática social. Assim, a ciência jurídica imuniza-se contra a filosofia, a sociologia e a ciência política. (WARAT, 1995, p. 104)

Não se trata de ignorar as diferenças entre as áreas do Direito e da Literatura, pois cada uma das áreas tem por óbvio suas especificidades, cumpre funções e responde a expectativas de naturezas muito diversas. Sobre a necessidade da intensificação das relações do Direito com o “não jurídico”, observou Plauto Faraco de Azevedo:

A variante tecnocrática do positivismo, hoje imperante, atribui absoluta primazia à técnica jurídica, entendendo que dela deve ser apartado tudo que não seja jurídico. Seu atraso metodológico é indiscutível em relação à imensidão das questões

relativas ao direito, postos por sociólogos, historiadores e economistas, sem que chamem atenção dos juristas e professores de direito. (AZEVEDO, 1989, p.22-23)

A respeito do papel da linguagem, Ada Bogliolo Piancastelli de Siqueira, reconhecendo como “o próprio meio do qual o homem depende para se definir é o mesmo responsável por limitá-lo a uma determinada gama de possibilidades de ação e de descrição permitida pela linguagem.”.

Não existe ação fora dos limites que a língua prescreve. A libertação do homem, portanto, depende do estudo desta linguagem e da criação de um campo em que esta língua possa ser posta em cheque: depende da literatura como imaginário social conflitante. É a mesa lógica encontrada no direito. A necessidade de escape de um sistema de conceitos estanques, de uma linguagem rígida, de um mundo legal distanciado das demais criações culturais de sua sociedade é observada quando se permite a interação do direito com outros conjuntos de significações, no presente caso, aquelas literárias. (SIQUEIRA, 2011, p.140)

A literatura, portanto, é colocada como instrumento para a reconciliação entre a sociedade e o Direito, pela maneira como se revela enquanto expressão dos conflitos do imaginário social.

2.2 POSSIBILIDADES DE DIÁLOGO

A concepção do Direito como ciência pura e reduzida a produto estatal, nos moldes que descrevemos, teve por consequência seu distanciamento da complexidade da realidade social, e a perda de seu contato com outras áreas do saber e da criação humanas. A reaproximação do Direito com a Literatura, que é tema deste trabalho, iniciou sua consolidação como movimento acadêmico na segunda metade do século XX nos Estados Unidos. Conforme Siqueira:

Essa proposta surgiu como uma das várias tendências antipositivistas do mais amplo movimento “direito e sociedade”, atuando na formação do profissional do direito de forma a resgatar aspectos humanísticos de que as carreiras jurídicas se afastaram. A centralização do direito no positivismo kelseniano levou à redução gramatical de seus enunciados e à análise estritamente sintática e semântica de suas normas, tornando-o incapaz de atender às demandas sociais postas ao direito.

Como resposta a essa insuficiência do reducionismo positivista, o movimento Law and Literature proporcionou uma miragem crítica e inovadora capaz de construir alternativas teóricas para o direito, acusando seus limites, incompletudes e contradições. (SIQUEIRA, 2011, p.36)

Há certa controvérsia em torno do posicionamento da área no contexto dos estudos jurídicos. A esse respeito observa Arnaldo Godoy:

O selo Direito e Literatura pode, no entanto, revelar pouco; há proliferação de campos epistêmicos que acrescentam ao Direito um outro ponto de partida, ou de chegada, a exemplo de pesquisas que vinculam Direito e Economia (Law Economics), Direito e Sociedade, Direito e Psicanálise, e tantos outros (cf. MORAWETZ, 2001, p. 450). De qualquer forma, não obstante críticas à obsessão ocidental para reduzir resíduos de conhecimento a disciplinas fechadas (cf. SCHLAG, 1996, p. 60 e ss.), Direito e Literatura, em princípio, não qualificaria disciplina, e nem mesmo método. A discussão pode ser vazia de conteúdo, e a aporia pode ser relegada a problematização do status do Direito Comparado, por exemplo. (GODOY, 2014, p. 2)

A despeito da questão epistemológica, interessam-nos as possibilidades que o diálogo oferece, e nesse aspecto seguimos a sistematização que fazem Ost e Godoy, definindo o que este último chama de protomodelos para a organização dos estudos de Direito e Literatura. Numa análise que busca apoio em Thomas Morawetz, Godoy descreve uma taxonomia que se divide em sete campos: direito na literatura, direito como literatura, literatura como instrumento de mudança do direito, direito e ficção, hermenêutica, direito da literatura e direito e narrativa. (2014, p. 4)

Em seguida, com base nos trabalhos de Guyora Binder e Robert Weisberg, Godoy encontra uma simplificação que acaba por resultar em direito na literatura (*law in literature*) e o direito como literatura (*law as literature*); o direito seria também atividade literária e cultural. Enquanto “o direito na literatura propiciaria a busca do jurídico no estético, com objetivos pragmáticos”, “o direito como literatura suscitaria a busca do estético no técnico, com propósitos hermenêuticos, e talvez não menos pragmáticos” (2014, p. 4). Essas são as categorias que Godoy identifica, e busca a origem de cada uma das vertentes nas obras de John Henry Wigmore, Benjamin Nathan Cardozo e Nathan Fuller.

Para Ost, os estudos podem ser agrupados em três correntes distintas, cuja diversidade

de orientações pode apenas reforçar o interesse da perspectiva “direito e literatura” para a formação dos juristas:

Ao lado do direito *da* literatura, que estuda a maneira como a lei e a jurisprudência tratam os fenômenos de escrita literária, distingue-se o direito *como* literatura, que aborda o discurso jurídico com os métodos da análise literária (é a abordagem dominante nos Estados Unidos), e por fim o direito *na* literatura (...) que se debruça sobre a maneira como a literatura trata questões de justiça e de poder subjacentes à ordem jurídica. (OST, 2005, p. 48)

A respeito especificamente do direito *da* literatura, destacamos, conforme Ost:

Não representa, propriamente falando, um ramo específico do direito, mas sim uma abordagem transversal que abrange questões de direito privado (direito de autor e *copyright*), de direito penal (toda a variedade de delitos que se podem cometer “por meio da imprensa”: injúrias, calúnias, difamações, ultraje aos costumes, declarações racistas, atentado ao chefe de Estado – em algumas legislações, ainda, a blasfêmia), de direito público (liberdade de expressão e censura), e até mesmo de direito administrativo (regulamentação dos programas escolares, das bibliotecas públicas). (OST, 2005, p. 50)

Consideradas as três categorias conforme definidas por Ost, vamos nos ater neste trabalho a uma breve descrição centrada nas abordagens de direito *como* literatura e direito *na* literatura, adotando-as como possibilidades centrais para o diálogo.

2.3 DIREITO COMO LITERATURA

Em relação ao direito *como* literatura, Ost o associa com a aplicação ao direito dos métodos da crítica literária, apontando que trata-se de um vasto campo de estudos ao qual resta ainda ser sistematizado:

Ora são sublinhados os parentescos que existem entre os métodos de interpretação das leis e dos textos literários (a exegese jurídica do século XIX, por exemplo,

devia muito aos métodos filológicos que prevaleciam na mesma época nos domínios literário e teológico), ora é trazida à luz a contribuição do estilo jurídico, suas raras felicidades de escrita, ao êxito de sua magia social, ao sucesso dos performativos que ele tenta impor. (OST, 2005, p. 51)

Importante observar que a hermenêutica é o espaço onde a comunhão entre ambas as áreas se revela sob esse aspecto do direito *como* literatura. Quando formulamos ideias em torno do esforço de compreensão de manifestações linguísticas, de investigação do sentido, estamos tratando daquilo que é base tanto para uma como para a outra. Esse contato fica ainda mais evidente a partir do século XIX, quando a hermenêutica passa a ser pensada como teoria da interpretação de alcance universal. É o projeto hermenêutico de Schleiermacher de uma teoria geral da compreensão, esforço de universalidade sob o qual podemos abrigar a relação entre Direito e Literatura no âmbito da linguagem. “A linguagem é o modo do pensamento se tornar efetivo. Pois não há pensamento sem discurso. Ninguém pode pensar sem palavras.” (1999, p. 77)

Antes desse período, as técnicas de interpretação estavam departamentalizadas, e dividiam-se em três tipos: hermenêutica teológica; filosófico-filológica e jurídica. Foi uma mudança da interpretação do texto pelo texto em direção a uma “restauração histórica do contexto devida a que pertencem os documentos” (GADAMER, 1999, p. 181), como colocado por Gadamer, que foi influenciado por Schleiermacher em termos de hermenêutica contemporânea, entre outros como Martin Heidegger, Paul Ricoeur e Emilio Betti.

[...] progredindo pouco a pouco desde o início de uma obra, a compreensão gradual, de cada particular e das partes do todo que se organiza a partir delas, sempre é apenas provisória; um pouco mais completa, se nós podemos abarcar com a vista uma parte mais extensa, mas também começando com novas incertezas [e como no crepúsculo], quando nós passamos a uma outra parte, [porque então] temos diante de nós um novo começo, embora subordinado; no entanto, quanto mais nós avançamos, tanto mais tudo o que precede é esclarecido pelo que segue, até que no final então cada particular como que recebe de um golpe sua plena luz e se apresenta com contornos puros e determinados.” (SCHLEIERMACHER, 1999, p. 49-50)

Schleiermacher não concebeu suas ideias direcionadas ao Direito ou a hermenêutica jurídica especificamente, e no entanto sua contribuição é hoje a base também para a moderna hermenêutica jurídico-filosófica, como consequência da obsolescência da hermenêutica jurídica

tradicional, que se sustentava meramente sobre a subsunção. Outros autores evoluíram o pensamento de Schleiermacher na direção da interpretação do Direito, como os já citados Heidegger e Gadamer, além de Karl Larenz e Karl Engisch.

Ost coloca ainda uma outra proposta de estudo que se alinharia à categoria do direito *como* literatura, na forma de uma “história da escrita jurídica”, isto é, “uma história das maneiras pelas quais o direito se comunica, se fala, se escreve, se narra”. Segundo Ost:

Não é vedado imaginar quantos paralelos interessantes poderiam ser estabelecidos, tendo ao fundo a história do imaginário social, com a evolução dos estilos e dos gêneros literários. Ver-se-iam, por exemplo, as formas primitivas da oralidade jurídica, sua tradução em adágios, ditados e outros provérbios lembrados ou proclamados no tribunal. (OST, 2005, p. 52)

Sua proposta aponta um percurso que passa pela origem comum do direito e da poesia, o valor do estilo das decisões de justiça da tradição da *Common Law*, a convergência entre estilo jurídico e escrita literária na época clássica e a concentração do direito em textos escritos que ocorre sob a modernidade, terminando por indicar as tendências dessa relação:

Progressivamente, o sistema jurídico abandonará a forma hierarquizada da pirâmide para adotar a forma de rede. Inúmeros autores interagem, suas escritas se enredam, se interrompem, se corrigem: o legislador é pelo menos tanto leitor-comentador de outros textos quanto autor dos seus próprios, e os juízes contribuem oficialmente para a reescrita das leis. Nessas condições, ninguém mais dirige o desenrolar da intriga, o final da história nunca é conhecido e os personagens se emancipam de seus papéis. Como nos romances em que o próprio leitor é o herói, algumas legislações recentes deixam a seus destinatários o cuidado de definirem eles próprios seu papel e seu estatuto. (OST, 2005, p. 55)

Não é escopo deste trabalho o aprofundamento do tema da hermenêutica jurídica moderna. Fazemos o resgate histórico para ilustração e posicionamento relativo entre Direito e Literatura. Grosso modo, podemos perceber um movimento no sentido de colocar no foco a preocupação com o sentido da obra como um todo, em lugar da busca da intenção do autor ou do legislador.

2.4. DIREITO NA LITERATURA

Esta é a linha de estudo que tem por objeto buscar no literário os elementos para expandir a compreensão do fenômeno jurídico. Tem por método principal contemplar o Direito na Literatura, isto é, dedica-se à análise das obras literárias como fonte para a ampliação dos horizontes do Direito.

Arnaldo Godoy identifica em John Henry Wigmore o pioneirismo na área do direito *na* literatura. Wigmore (1863-1943) nasceu na Califórnia, lecionou direito no Japão, e tem sua contribuição reconhecida nas áreas de provas judiciais, direito comparado e responsabilidade civil. São referenciais para o estudo de direito e literatura especialmente duas de suas obras: “*Pontius Pilate Popular Judgments*”, e “*A Hundred of Legal Novels*”. No primeiro, Wigmore discorre acerca das atitudes de Pôncio Pilatos para com as demandas populares. No segundo, faz a indicação e análise de uma centena de obras literárias que oferecem reflexões para as temáticas de direito e justiça, e elabora uma categorização para as *legal novels*, isto é, romances de fundo ou interesse jurídico:

- (A)- Romances que têm uma cena de julgamento, incluindo-se uma bem engendrada passagem de interrogatório (a skilful crossexamination);
- (B)- Romances que descrevem atividades profissionais de advogados, juízes ou promotores;
- (C)- Romances que descrevem métodos referentes ao processamento e à punição de crimes;
- (D)- Romances nos quais o enredo seria marcado por algum assunto jurídico, afetando direitos e condutas de personagens. (WIGMORE, *apud* GODOY, 2014, p. 9)

Pelo esforço de categorização, observamos como a obra de Wigmore tem intenção pedagógica, considerando a importância do conhecimento das obras literárias para os juristas, e nesse sentido Godoy explicita:

De tal modo, segundo Wigmore, uma coisa é saber que a prisão por dívidas foi abolida; e algo totalmente diferente é conhecer os livros de Dickens, que colaboram para um direito mais humano. [...] Comparando Balzac e Buffon, Wigmore observou que a literatura permite desfile de espécies sociais, do mesmo modo que a zoologia ensinaria a aproximação com as espécies animais. Textos

literários descrevem soldados, operários, mercadores, marinheiros, poetas, mendigos, clérigos. Textos de zoologia apreenderiam lobos, leões, burros, tubarões, cordeiros. Problemas que preocupam juristas são questões de caracteres humanos, enfrentadas pela literatura de ficção. Nesse sentido, segundo Wigmore, Balzac e Shakespeare seriam juízes supremos da natureza humana.” (GODOY, 2014, p. 10).”

É permanente entre os estudiosos das relações entre Direito e Literatura a preocupação com a intensificação desse diálogo não apenas em um alcance geral, como possibilidade de regeneração do conhecimento do Direito, mas também em específico no âmbito do ensino jurídico. Já em Wigmore havia essa preocupação pedagógica, de colocar a Literatura como elemento de renovação para o jurídico, e a obra de Shakespeare, por seu alcance universal, se presta com grande riqueza a esse propósito:

Neste entremeio, a eleição de Shakespeare (e de seus leitores) como ponto de referência (ou a partir dele, margeando-o) pode fornecer uma opção ao esgotado dogmatismo positivista acadêmico, ao enclausuramento imposto por falsas e ilusórias concepções alienadas de ensino que induzem ao imobilismo individualista e carreirista, tão ao gosto daqueles que, protegidos pelas concepções fragmentárias do “fim da história”, olham para frente como se não houvesse mais memória, passado, linguagem. (OLIVO, 2005, p. 61)

Muitas razões tem sido dadas para reconhecer a literatura como terreno privilegiado para o estudo do direito. Dentre elas, seu caráter provocativo, fomentador de reflexão, pelo apelo que faz à emoção humana, uma vez que sendo espaço para a criação, está livre para nos oferecer todo o possível. A esse respeito, Ángel Rama alude à reciprocidade entre a sociedade e a literatura, assinalando que esta “produz um discurso sobre o mundo, porém esse discurso não passa a integrar o mundo, mas a cultura da sociedade, tornando-se parte da vasta malha simbólica mediante a qual os homens conhecem e operam sobre o mundo.” (2008, p. 121). Sobre isso também Ost, dizendo que enquanto o direito “codifica a realidade”, a literatura “libera os possíveis”, a ela cabendo pôr em desordem as convenções e suspender nossas certezas. (2005, p. 13)

Assim como no caso do Direito *como* Literatura, também quando se trata do Direito *na* Literatura há diversos caminhos possíveis, e a classificação de Wigmore nos dá uma amostra dessa diversidade. Pode-se adotar o gênero da antologia, pode-se privilegiar uma época, um tema, ou ambos, entre outro (OST). A obra de Ost, na fase em que propõe a análise de obras específicas,

privilegia o que o ele chama de narrativas fundadoras: “As Eumênides”, “Antígona”, “Robinson Crusoé”, “Fausto”, “O processo”. “Verdadeiras matrizes culturais, essas narrativas engendram mundos novos, no sentido do *nomos* de M. Cover, universos de narrações e de prescrições constitutivos de uma civilização jurídica.” A respeito da posição dessas narrativas como fontes do imaginário jurídico:

É claro, num plano estritamente analítico, que cada ordem jurídica comporta essas diferentes entradas: o legislador, o juiz, a vontade dos particulares, os princípios jurídicos superiores da consciência constituem outras tantas “fontes” do direito. Mas, na história efetiva, essas fontes são sempre desigualmente distribuídas, e a repartição desses poderes transforma-se: cada civilização jurídica é marcada precisamente por um tipo de acentuação específica, e pensamos que a contribuição dos grandes textos que estudamos é determinante nessas transformações do olhar. (OST, 2005, p. 57)

No presente trabalho, buscamos apoio na tese central de Ost, que coloca a narrativa como fonte do imaginário jurídico e instituinte do direito, e para tanto reconhece na frase de Sófocles na “Antígona” - “As paixões que instituem as cidades, o homem as ensinou a si mesmo”, uma descrição da filosofia de C. Castoriadis em “*L’Institution imaginaire de la société*”, imaginário que para Ost é “acima de tudo político: ele forja as significações coletivas que vão assegurar o vínculo social.” (OST, 2005, p. 27)

Assim como o ouro não é naturalmente moeda (mesmo se algumas qualidades predispuham esse metal a exercer a função de equivalente universal), ou o indivíduo não é naturalmente ou logicamente cidadão, assim também a cidade escapa a toda determinidade desse gênero: é da imaginação instituinte que ela procede, das grandes narrativas que o homem conta-se a si mesmo. (OST, 2005, p. 27, grifo nosso).

Ost prossegue fazendo referência ao conceito de Castoriadis de “magma de significações”:

Um conjunto de significações imaginárias sociais que conferem um sentido específico aos dados da experiência; e ainda: as mais importantes dessas significações são literalmente “constitutivas” das realidades que elas fazem advir

ao nomeá-las: é o caso do pontífice, por exemplo, cuja existência e o papel só se compreendem em relação à instituição “Igreja”, ela própria referida a uma narrativa fundadora (Revelação, Escrituras...).” (OST, 2005, p. 28)

Retomaremos nos capítulos seguintes esses conceitos que Ost estabelece com referência a Castoriadis, fazendo a relação com a obra que ora pretendemos analisar, o Tito Andrônico de Shakespeare. Ainda quanto às relações que se observam entre Direito, narrativa e sociedade, relembremos que uma das lições iniciais que todo estudante de Direito recebe, nesse caso especificamente sobre a indissociável ligação entre direito e sociedade, é bem resumida por Dinamarco com uma imagem literária: “não haveria, pois, lugar para o direito, na ilha do solitário Robinson Crusoé, antes da chegada do índio Sexta-Feira” (2008, p. 25), querendo com isso dizer que para além do entendimento predominante de que não há sociedade sem direito, *ubi societas ibi jus*; também não se pode falar em direito sem sociedade, *ubi jus ibi societas*.

Para Ost, entre direito e literatura, por sua vez, pela maneira como participam no imaginário coletivo, “os jogos de espelho se multiplicam, sem que se saiba em última instância qual dos dois discursos é ficção do outro”. Assinala ainda que, ao invés de se afirmar que o direito se origina dos fatos, *ex facto ius oritur*, seria mais exato dizer *ex fabula ius oritur*: é da narrativa que sai o direito. (OST, 2005, p. 24)

O Direito então é a um só tempo fruto e condição para a sociedade, e nela se constrói em sua camada narrativa, com a qual estabelece também uma relação recíproca. Seguindo essa linha, podemos dizer que ocorre no estudo do Direito *na* Literatura a investigação da obra literária como narrativa, para a partir dela observar suas mútuas relações com a sociedade na qual se insere.

3 A UNIVERSALIDADE DE WILLIAM SHAKESPEARE

O mote da obra de Harold Bloom, e que lhe empresta o título, é demonstrar que em Shakespeare está “a invenção do humano”. Para Bloom a originalidade de Shakespeare não está limitada à *representação* da cognição, da personalidade, dos personagens. Segundo ele as peças de Shakespeare contêm um elemento transbordante, um excesso que vai além da representação, que se aproxima da metáfora que denominamos 'criação'.

Os fortes personagens shakespearianos – Falstaff, Hamlet, Rosalinda, Iago, Lear, Macbeth, Cleópatra, entre outros – são exemplos extraordinários não apenas de

geração de significado, em lugar de sua mera repetição, como, também de criação de novas formas de consciência. (BLOOM, 1998, p. 20)

Podemos extrapolar a afirmação de Bloom para dizer que, se Shakespeare criou o humano, precisou também criar o homem social, e assim também o homem que vive o Direito.

Não ousamos elevar o Tito Andrônico à mesma categoria das personagens que Bloom cita acima. “A lamentável tragédia de Tito Andrônico” narra a história fictícia de um general romano nos últimos tempos do Império e a sucessão de vinganças violentas a partir de sua relação com Tamora, a rainha dos Godos. Compõem a peça cenas de estupro, assassinatos, mutilações, decapitações e canibalismo. Essa obra, tida por alguns estudiosos como a primeira peça de Shakespeare, é também a que tem sido mais rejeitada pela crítica literária e pelo público ao longo dos anos, por seu suposto mau gosto e sua violência exagerada. A despeito da controvérsia quanto ao valor estético da peça, sobra, mesmo nela, a riqueza dramática que é admirada nas obras de Shakespeare. Riqueza que nos serve por meio da antecipação que faz, pelo drama, das questões sobre lei e justiça que ora pretendemos discutir.

“A diversidade de suas pessoas” é a resposta que Bloom encontra em Samuel Johnson para apontar a grandeza de Shakespeare. Ninguém, antes ou depois de Shakespeare, construiu tantos seres diferenciados. Para Johnson, a essência da poesia era a *invenção*, e somente Homero é rival de Shakespeare em originalidade. A imitação produz dor ou prazer, não por ser confundida com a realidade, mas por trazer a realidade à mente. A obra de Shakespeare já foi chamada de Escritura secular, em outras palavras, o centro estável do cânone ocidental, por seu universalismo global e multicultural. (BLOOM, 1998, p. 25).

A ideia do personagem ocidental, do ser como agente moral, tem diversas origens: Homero e Platão, Aristóteles e Sófocles, a Bíblia e Santo Agostinho, Dante e Kant, e quem mais o leitor desejar acrescentar. Mas a personalidade, no sentido aqui proposto, é uma invenção shakespeariana, e tal feito constitui não apenas a grande originalidade de Shakespeare, mas, também, a razão maior de sua perene presença. Ao valorizarmos ou desprezarmos nossas próprias personalidades, somos herdeiros de Falstaff e Hamlet, e de todos os outros indivíduos que preenchem o teatro shakespeariano com algo que poderíamos chamar “cores do espírito”. (BLOOM, 1998, p. 29)

Bloom tem uma postura crítica a respeito das abordagens que propõem leituras das relações existentes entre a obras de Shakespeare e seu contexto histórico, político ou social. O faz por considerar que o conhecimento de Shakespeare foi gerado em grande medida a partir dele mesmo, e que tais concepções minimizariam a genialidade do autor para deslocá-la para seu contexto. Nesse sentido, Luis Carlos Cancellier de Olivo, propondo um método de leitura e interpretação apoiado na Análise do Discurso, defende que “É plausível, entretanto, e contra Bloom, que o fator possibilitador da atualização da obra shakespeariana esteja em sua historicidade, capaz de o inserir naquilo de Bakhtin chamou de 'grande contemporaneidade'”:

Shakespeare viveu a vida dos seus dias, com os acontecimentos historicizados. Não foi um recluso monge eremita que recebeu a iluminação dos céus em momentos sublimes de revelação. Não obteve o conhecimento “por si mesmo”, de maneira espontânea ou divina. Por retratar de forma lúcida aspectos da vida humana, primordialmente na compreensão do indivíduo e de suas paixões, ou seja, situações possíveis no seu tempo, e raciocinar sobre perspectivas realizáveis, Shakespeare consegue ser entendido em qualquer tempo. Aí, quem sabe, resida uma explicação possível por que tantos autores, seja no campo jurídico, sociológico, político, filosófico ou literário, conseguiram interpretá-lo e atualizá-lo séculos mais tarde. (OLIVO, 2005, p. 32)

O que Bloom critica no que chama de “Shakespeare francês” ou de “profissionais do ressentimento” é uma abordagem que supostamente reduz sua grandeza a “um fenômeno cultural, produzido a partir de crises sociopolíticas”, enquanto ele próprio prefere creditá-la à “superioridade de intelecto” do autor. E mesmo Bloom não desconsidera totalmente a forma de abordagem que critica, quando diz que “Podemos expor, praticamente, qualquer questão a Shakespeare, e as peças sobre a mesma projetarão luz, com muito mais intensidade do que a referida questão haverá de iluminar a peça.” (1998, p. 34)

O personagem William Shakespeare carrega uma aura enigmática, que deriva do paradoxo de sua obra ser tão lida, estudada e adorada na cultura ocidental, e ao mesmo tempo termos pouquíssimas informações a respeito da pessoa chamada William Shakespeare. Bill Bryson, biógrafo do dramaturgo inglês, alega que a falta de informações a seu respeito é menos real que aparente. A documentação que existe sobre Shakespeare é exatamente aquela que se pode esperar de uma pessoa em sua posição naquele tempo, e parece escassa só porque nosso interesse nele é tão intenso. Na verdade, sabemos mais sobre Shakespeare do que sobre quase todos os outros

dramaturgos de sua época. (2008, p. 24) A respeito de tal “riqueza de texto e pobreza de contexto”, Bryson diz:

Consequentemente, resta um enorme território que não conhecemos a respeito de William Shakespeare, em grande parte de natureza fundamental. Não sabemos, por exemplo, exatamente quantas peças escreveu ou em que ordem as escreveu. Podemos deduzir alguma coisa do que leu, mas não sabemos onde obtinha os livros ou o que fazia com eles quando terminava de lê-los. (...) Não sabemos se ele alguma vez saiu da Inglaterra. Não sabemos quem eram seus principais companheiros ou como se divertia. Sua sexualidade é um mistério insondável. São poucos os dias de sua vida em que temos certeza absoluta do local onde se encontrava. Não temos absolutamente nenhum registro de seu paradeiro durante os críticos oito anos em que deixou a esposa e três filhos pequenos em Stratford e se transformou, com uma rapidez quase impossível, em autor teatral de sucesso em Londres. Na época em que ele é mencionado por escrito pela primeira vez como autor teatral, em 1592, já tinha vivido mais de metade de sua vida. Quanto ao resto, ele é uma espécie de equivalente literário de um elétron – sempre ali e nunca ali. (BRYSON, 2008, p. 15)

Como parte do referido paradoxo entre infinito interesse e infinita ausência de informações sobre Shakespeare, existe uma notória controvérsia em torno da autoria de suas obras. Quatro séculos depois, ainda não há consenso sobre as fronteiras exatas daquilo que se convencionou chamar de *cânone* shakespeariano. Isto é, os trabalhos cuja autoria deve ser incontestavelmente a ele atribuída, bem como a identificação de outros autores que eventualmente colaboraram em obras específicas, e ainda a ordem em que foram escritas e montadas. Persiste, no entanto, o esforço investigativo por parte dos estudiosos, que fazem uso além de evidências externas, como referências documentais às peças, de análises do conteúdo, como estatísticas de ocorrência de palavras, padrões estilísticos e ritmo da narrativa. Mas nesse aspecto há pouco mais que especulação.

Via de regra, o *cânone* compreende as 36 peças publicadas em 1623 sob o título de “Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies”. Essa foi a primeira coleção publicada das peças teatrais de Shakespeare, e é conhecida como o Primeiro Fólio, em referência a seu formato editorial, no qual cada folha é dobrada ao meio, criando dois lados para cada folha. A organização do Primeiro Fólio divide as peças de Shakespeare em Comédias, Dramas Históricos e Tragédias, e inclui Tito Andrônico entre estas últimas.

3.1 O TEMPO DE SHAKESPEARE

Em sua obra “O Mundo Fora de Prumo” José Garcez Ghirardi defende a tese da ligação entre a época de Shakespeare e nossa época. Segundo Garcez, Shakespeare de um lado, e nossa época de outro, estão em lados opostos da modernidade. A Inglaterra do período elisabetano vivia então uma crise simbólica, ocasionada pelo fato de que o arcabouço simbólico, isto é, as ideias, os rituais, as instituições, não eram mais suficientes para atender e legitimar aquela sociedade em transformação, que se tornava moderna. Nós, por outro lado, estamos vivendo uma semelhante crise simbólica na medida em que o arcabouço simbólico da modernidade não nos atende mais em nossa pós-modernidade.

As questões críticas a que Ghirardi se refere, comuns a ambos os tempos, são as noções de autoridade, soberania e sujeito, que se refletem no sentido da existência individual, diante da perda de prestígio dos discursos tradicionais da religião e da política; nos modos de viver os afetos individuais, o amor, e os novos modos de entender as relações de família; e ainda a legitimação da autoridade política.

Por curioso que pareça, Shakespeare nos fala porque era, profundamente, um homem elisabetano. O período em que ele viveu foi marcado por perplexidades e questões que dialogam fortemente com perplexidades e questões que incomodam o mundo contemporâneo. Podemos dizer que o mundo pré-moderno em que ele viveu era afetado por muitas das contradições que desafiam nosso mundo pós—moderno. O intervalo de quatro séculos que nos separa põe-nos em lados opostos da Modernidade – seu começo e seu fim – e isso nos permite reconhecer uma série de questões em comum. (GHIRARDI, 2011, p. 16)

A consequência da tese de Ghirardi é reconhecer o problema de abordar Shakespeare reverentemente acima dos mortais ou além do comum, o “Shakespeare de todos os tempos”. Pelo contrário, o que determinou o alcance de Shakespeare foi sua capacidade de traduzir seu próprio tempo.

Não se trata, é claro, de retomar a fórmula do “Shakespeare homem de todos os

tempos”. Esse chavão – como acontece sempre com os chavões – explica pouco e esconde muito. Explica apenas que ainda gostamos de ler Shakespeare, mas, ao supor que isso seja apenas decorrência inevitável do gênio colossal do autor, deixa na penumbra muitas perguntas importantes. Perguntas que tornam problemática justamente essa crença em uma genialidade supra-histórica. (GHIRARDI, 2011, p. 15)

Ghirardi ainda aponta que, paradoxalmente, o alcance e o interesse pela obra de Shakespeare permanecem vivos apesar do sentimento de insuficiência que pode despertar nos leitores. “Até os especialistas que devotam toda a carreira ao estudo minucioso de peça por peça, personagem por personagem, afirmam, ao fim de sua jornada, não terem caminhado mais do que alguns passos na fronteira de um continente imenso, inesgotável.” (GHIRARDI, 2011, p. 13) Essa insuficiência é agravada por dois fatores. Primeiro, pela língua, já que o inglês dos séculos XVI e XVII não é hoje evidente nem mesmo para os nativos de língua inglesa, o que torna, para a maioria de nós, impossível ler prazerosamente o texto original. O segundo fator é nossa distância temporal e cultural em relação aos textos, pois apesar de termos uma noção das linhas gerais das tensões que caracterizaram o Renascimento ou do período elisabetano, temos pouco conhecimento, por exemplo, das consequências políticas das diferenças entre anglicanos, puritanos, católicos e radicais. (GHIRARDI, 2011, p. 14)

Dois conceitos são importantes para essa discussão. Modernidade e Renascimento. São ambos conceitos extremamente poderosos e ao mesmo tempo fortemente dispersos. Têm acepções distintas conforme a área a que se referem: sociologia, cultura, arte, história, política, direito. Via de regra, o Renascimento é colocado como um fenômeno que embora tenha se expandido a outras áreas, é essencialmente cultural, e seria o Renascimento posicionado no início da Modernidade. Modernidade que pode ser entendida por seu componente mais importante, que é a emancipação da religião como fator de agregação cultural, isto é, a secularização. A razão humana tomando lugar do divino na distinção do verdadeiro e falso, do certo e do errado.

Os discursos tradicionais sobre a ordem universal se veem agora solapados pelo gradual esgarçamento da ordem medieval e do aparato de crenças que a sustentava, pelo surgimento de uma nova lógica mercantil de *valor*, pelas transformações no campo da ciência e pelas implicações, a um tempo maravilhosas e aterradoras, da descoberta de novos mundos. Tais eventos eram, contudo, ainda demasiado recentes para que os contemporâneos de Shakespeare pudessem traduzi-los em um

modelo explicativo coeso, capaz de fornecer uma moldura que permitisse formular uma leitura mais clara da nova ordem. A sociedade do período se vê situada entre o desencanto quanto aos antigos modelos explicativos (mas que ainda gozam de profunda autoridade) e a falta de autorização social de práticas novas (mas que parecem responder melhor às questões do dia a dia. Ela sente que um fosso profundo vai se abrindo entre intenção e gesto, entre as práticas obrigatórias do dia a dia e o sentido que elas têm – ou não – para as pessoas comuns. (GHIRARDI, 2011, p. 27)

Na obra de Jan Kott, crítico de teatro e de cinema, que viveu na Polônia socialista e submetida ao jugo soviético, vemos, assim com em Ghirardi, uma proposta de tratamento de Shakespeare e de sua obra que, embora de forma diferente, também investiga a relação com as transformações políticas e sociais que desenrolaram-se durante o período elisabetano inglês, especificamente, e na modernidade e no renascimento europeus em geral. Podemos encontrar em ambas evidências que podem esclarecer a universalidade da obra de Shakespeare, especialmente em nosso período.

Kott propôs um novo tratamento da tradição dramática shakespeariana. Luís Fernando Ramos identifica a visão de Kott a respeito da obra de Shakespeare como uma provocação, no início do século XX, que “incorpora o peso histórico da Revolução Russa, do Estado soviético e de duas guerras mundiais, e reflete as contribuições de dramaturgos como Bertold, Brecht, Samuel Beckett e Jean Genett” (KOTT, 2003, p. 9)

Como se, à luz desses fatos e dessas dramaturgias, Shakespeare se revelasse para além da névoa romântica, que ao endeusá-lo o tinha domesticado. É um Shakespeare concreto e materialista, com a potência de um oráculo, que desvenda por trás das aparências a essência miserável do mundo. O *Theatrum Mundi* de Shakespeare é um teatro de horrores e não há ilusões disponíveis aos interessados. Na verdade, não há nada no pessimismo contemporâneo a Kott que já não estivesse em Shakespeare, ainda que em latência. (KOTT, 2003, p. 9)

A essência da tese de Kott é a “grande escadaria da história” em que, segundo Ramos, trafegam reis legítimos e ilegítimos, diferenciando-se apenas pela posição que ocupam na escada.

Os que estão no sopé marcham céleres acima para destronar os que estiverem no caminho. Estes, já avançados, sobem para destronar quem estiver mais no alto.

Estes últimos, que vieram derrubando florestas para se impôr, e se estabeleceram, prepararam-se para partir, pois o rolo compressor do “grande mecanismo da história” já vai passar e a eles só restará a queda no abismo. (KOTT, 2003, p. 13)

Desenvolvendo a tese da grande escadaria da história, Kott chama a atenção para o gênero das peças históricas de Shakespeare, especialmente para o fato de que todas elas levam no título o nome de um Rei. Kott vê nelas sempre capítulos de uma mesma história sendo contada, a da luta para conquistar ou fortalecer o trono que termina com a morte do monarca e uma nova coroação, que “arrasta atrás de si uma longa cadeia de crimes. [...] Cada um desses capítulos começa e termina no mesmo lugar. Em cada uma dessas crônicas, dir-se-ia que a história descreve um círculo para voltar a seu ponto de partida. Esses círculos repetidos, imutáveis, que a história descreve, são os reinados sucessivos.” (KOTT, 2003, p. 28)

E eis que surge gradativamente das crônicas históricas de Shakespeare, para além dos traços individuais dos reis e dos usurpadores, a imagem mesma da história. A imagem do Grande Mecanismo. Cada um dos capítulos sucessivos, cada um dos grandes atos shakespearianos não é senão uma repetição. (KOTT, 2003, p. 31)

A consequência, para Kott, é que portanto “Não há bons e maus reis, há apenas reis nos diversos degraus dessa única escadaria; os nomes dos reis mudam, mas sempre um Henrique derruba um Ricardo, ou um Ricardo um Henrique. As crônicas históricas de Shakespeare são as *dramatis personae* do Grande Mecanismo” (KOTT, 2003, p. 53).

E a questão que Kott coloca é a mesma que investigamos, quando pretendemos encontrar em Shakespeare, e mais especificamente em Tito Andrônico, não apenas Roma, mas também a Inglaterra, e ainda o mundo de hoje:

Que belo mundo... Mas que mundo? O de *Ricardo III*? O de Shakespeare? Ou talvez o de hoje? De que mundo falava Shakespeare, qual época queria mostrar? O século dos barões feudais, massacrando-se uns aos outros? Ou quem sabe o reinado da boa, prudente e piedosa rainha Elisabete, que mandou decapitar Maria Stuart quando Shakespeare tinha vinte e três anos, e enviou ao cadafalso mil e quinhentos ingleses, entre os quais seus próprios amantes e ministros do reino, doutores em teologia e doutores em direito, chefes do exército, bispos, grandes juízes? Que belo mundo... (KOTT, 2003, p. 47)

A analogia do período de Shakespeare com o nosso, que em Ghirardi guarda relação íntima com o conceito de modernidade, é tratada também por Kott, em uma análise que pode ser relacionada com o que Ghirardi apontou como a insuficiência dos arcabouços simbólicos preexistentes:

Assim como o homem do Renascimento, que edificou o mundo à medida de seus próprios sonhos e, de repente, viu-se diante da crueza de “um mecanismo atroz, despojado de toda ideologia”, o homem da segunda metade do século XX já não tem razões para crer nas ilusões que o moveram cinquenta anos antes. (KOTT, 2003, p. 14)

Esse conflito simbólico manifesta-se também na definição da imagem do poder, que passa de material a imaterial. Para Kott, enquanto na Idade Média a imagem da riqueza era um saco de moedas de ouro, e durante muitos séculos consistiu em “campos, florestas e pradarias, rebanhos de ovelhas, um castelo e aldeias. Depois foi um navio carregado de pimenta ou cravo-da-índia, ou ainda grandes celeiros repletos de sacos de trigo”, posteriormente essa imagem passou por uma transformação, e “perdeu sua substância que possou a ser signo, símbolo, abstração. Ela deixou de ser uma coisa. Tornou-se um pedaço de papel coberto de letras impressas.” (2003, p. 29) E o mesmo processo ocorreu à imagem do poder, que tornou-se meramente simbólica, mas em Shakespeare exerce sobre nós atração pela maneira como o desmistifica:

Essa percepção necessariamente dupla – da convenção e de seu descompasso com o mundo concreto – parece estar no coração da crise da Inglaterra elisabetana e jacobina. A época experimenta o surgimento de um hiato pronunciado entre os novos modos de produção de *valor material* e as formas tradicionais de produção de *valor simbólico*. (GHIRARDI, 2011, p. 31)

Da mesma forma, o poder desmaterializou-se, ou melhor, desencarnou-se. Deixou de ter um nome. Deixou de ter olhos, boca e mãos. Tornou-se abstração e mitologia, quase uma ideia pura. Mas, para Shakespeare, o poder tem nome, olhos, boca e mãos. É uma luta impiedosa entre homens vivos que sentam juntos à mesma mesa. (KOTT, 2003, p. 39)

Em se tratando de transformações, uma das características compartilhadas pelo renascimento e pela modernidade é que, são resgates do passado e não retornos ao passado, uma vez que consistem em inovações, novos inícios, reinterpretações. Sob essa ótica, podemos reconhecer como a tragédia, elemento de tradição helênica, foi utilizada pela dramaturgia para transmissão de metáforas políticas, e especialmente como Tito Andrônico pode ser vista como uma tragédia que reflete as inquietações políticas da Inglaterra elisabetana, tendo relações não só com a tragédia aristotélica como buscando na tradição antiga as suas fontes.

O herói trágico de Aristóteles é o homem de grande reputação e importância que por força de algum erro cai no infortúnio, e em torno das peripécias originadas desse erro do herói é que transcorre a tragédia. Em geral trata-se de um descomedimento que não deriva de uma falha de caráter do herói, mas de seu desconhecimento de algum dado importante.

Embora absorva elementos também da tradição medieval, podemos ver a incorporação do modelo aristotélico em Shakespeare, e especificamente no Tito Andrônico fica evidente que a falha aristotélica (*hamartía*) de Tito apresenta-se nas três decisões que ele toma no início da peça: permitir que seus filhos sacrifiquem o filho de Tamora, recusar o cargo de Imperador que lhe é franqueado, e, por fim, indicar Saturnino.

A motivação dos erros de Tito está alinhada ao conceito aristotélico de *húbris*, a imprudência e arrogância do herói trágico que, embora tendo as graças da fortuna, deseja mais daquilo que lhe foi atribuído pelo destino. A noção de *húbris* está presente em narrativas diversas: de Prometeu e Édipo até Adão e Eva e a Torre de Babel. Em Tito a *húbris* se associa a seus valores de honra, tradição e patriotismo, em nome dos quais ele comete os erros que o levarão à desdita.

Mas Shakespeare não se prende completamente ao modelo do herói trágico. Embora ocorra a catarse ao fim da peça, com a morte dos antagonistas e a sugestão de um futuro de dias melhores, não há o reconhecimento, por parte de Tito, de que seu infortúnio foi causado pelos erros em que incorreu no início da peça.

No primeiro ato Tito é apresentado de forma que são evidenciadas as qualidades de nobreza, influência e popularidade de seu personagem. Primeiro quando o capitão anuncia sua chegada, e depois quando seu irmão Marco o saúda:

CAPITÃO - Romanos, dai lugar! Eis que Andrônico, patrono da virtude, o mais valente campeão de Roma, vencedor em todas as batalhas, retorna agora, rico de glórias e fortuna, dos lugares que ele delimitou com sua espada, sob o jugo

calcando os inimigos. (1.1.4)

MARCO - Viva bastante o mano, o senhor Tito, herói gracioso aos olhos dos romanos. (1.1.5)

Seu orgulho se revela quando Tito enaltece a si mesmo como aquele que retorna “coroadado com ramos de loureiro” e se denomina “grande guarda do nosso Capitólio”.

TITO - Salve Roma, no luto vitoriosa! Tal como o barco que mui longe havia sua mercadoria transportado, e com lastro precioso volta ao porto de que muito antes a âncora soltara: assim volta Andrônico, coroadado com ramos de loureiro, para a pátria saudar com lágrimas, porém com lágrimas de verdadeiro júbilo, por causa de seu regresso a Roma. O grande guarda do nosso Capitólio, lança olhares graciosos para os ritos que iniciamos. (1.1.4)

Após sua chegada a Roma, tendo relatado a perda de 25 de seus filhos em batalha, seus filhos sobreviventes pedem que seja sacrificado o prisioneiro godo de “mais alto brio” em honra de seus irmãos mortos. Nesse ponto é importante notar a resposta de Tito quando Tamora implora para que seu filho Alarbo não seja sacrificado.

LUCIO - Dos prisioneiros godos entregai-nos o de mais alto brio, porque os membros lhe decepemos e, num monte, as carnes sacrifiquemos *ad manes fratrum*¹ ante a prisão terrena de seus ossos, porque acalmadas fiquem logo as sombras, sem que na terra venham perseguir-nos, depois, os seus espectros. (1.1.5)

TITO - Acalmai-vos, senhora, e desculpai-me. Os irmãos aqui vedes dos que os godos viram vivos e mortos. Pelos mortos eles exigem religiosamente sacrifício condigno. Vosso filho foi marcado para isso; morrer deve para acalmar as sombras que partiram. (1.1.5)

A atitude de Tito em oferecer o prisioneiro em sacrifício não está baseada em raiva, ódio ou desejo de vingança. Ele a justifica em termos religiosos, como um ato necessário ao cumprimento dos costumes e da tradição.

3.2 VIOLÊNCIA EM TITO ANDRÔNICO

“A lamentável tragédia de Tito Andrônico” contém nada menos que 14 assassinatos, seis membros decepados, um estupro, sepultamento de uma pessoa viva, um caso de insanidade e um de canibalismo – uma média de 5.2 atrocidades por ato, ou uma a cada 97 linhas.

Por esse motivo, Tito Andrônico tornou-se mais célebre pelas cenas de violência que contém do que por sua qualidade dramática, dando origem inclusive a uma história segundo a qual a montagem de Tito Andrônico feita pelo diretor britânico Peter Brooks, em 1955, dispunha de uma ambulância especialmente para atender aos espectadores em choque. Enquanto em sua própria época, nas primeiras encenações, teve grande sucesso, ficou esquecida durante muitos anos, para ser reabilitada apenas durante o século XIX. Kott propõe que isso se deve a que o espectador contemporâneo reencontra nas tragédias de Shakespeare sua própria época, e antes de tudo nas crônicas históricas, na medida em que “Shakespeare é semelhante ao mundo ou à vida. Cada época encontra nele o que busca ou o que quer ver.” (2003, p. 27) Ainda a respeito da recepção pelo leitor contemporâneo:

Ele acompanha a luta pelo poder e a maneira como os heróis da tragédia matam-se mutuamente de forma bem mais tranquila que muitas gerações de espectadores e críticos do século XIX. De forma mais tranquila e, em todo caso, com uma compreensão mais real. Ele não considera que a morte terrível da maior parte dos personagens seja uma necessidade estética, nem uma regra obrigatória da tragédia, que produz a catarse, nem mesmo um traço específico do gênio inquietante de Shakespeare. Antes tende a considerar a morte atroz dos principais heróis como uma necessidade histórica, ou como algo inteiramente natural. (KOTT, 2003, p. 27)

A peça conta a história de Tito Andrônico, general romano, que retorna após dez anos em guerra, com apenas quatro de seus 25 filhos. Ele capturou Tamora, rainha dos godos, os três filhos dela, e o mouro Aarão. Em obediência aos rituais romanos, Tito sacrifica o filho mais velho de Tamora, ganhando o ódio e a promessa de vingança por parte da rainha prisioneira.

Tamora torna-se imperatriz de Roma ao se casar com o novo imperador Saturnino. Para se vingar de Tito, ela e seu amante Aarão executam um plano para assassinar Bassiano, irmão do imperador, e culpar os filhos de Tito, que acabam por ser decapitados. Não satisfeita, ela incita seus filhos Quíron e Demetrio a estupro de Lavínia, filha de Tito, depois do que eles cortam as mãos e a língua de Lavínia para que ela não possa denunciá-los. Por fim, Lúcio, o último filho sobrevivente

de Tito, é banido, e se alia aos inimigos Godos para atacar Roma. A sequência de desastres causa grande impacto em Tito, que passa a agir de maneira estranha, sendo considerado louco.

Tamora tenta se aproveitar da aparente loucura de Tito fingindo ser a personificação da Vingança, e lhe oferecendo justiça caso Tito convença seu filho Lúcio a não atacar Roma. Tito engana Tamora fingindo estar louco e acreditar em sua oferta. Captura os filhos dela, os mata e cozinha uma torta com seus corpos. A torta é oferecida a Tamora na cena final, e em seguida Tito mata Tamora e Lavínia, sua própria filha. Depois de uma sequência de assassinatos, restam vivos apenas Marcos, Lúcio, o jovem Lúcio e Aarão. Lúcio enterra Aarão vivo e joga o cadáver de Tamora aos animais, tornando-se o próximo imperador de Roma.

Barbara Heliodora, em *Por que ler Shakespeare*, agrupa as peças de William Shakespeare em etapas cujas características, segundo a autora, “fazem notar sua evolução em forma e conteúdo”. São elas: “O Aprendizado”, “Independência e Lirismo”, “O Homem e o Governo”, “As Comédias de Ouro e o Riso Amargo”, “O Período Trágico” e “Os Romances”. Embora úteis como premissas para o estudo, é importante anotar que essas classificações naturalmente sempre guardam alguma arbitrariedade, seja pelo fato de que cada peça poderia pertencer a mais de uma categoria, ou principalmente por nosso desconhecimento da cronologia exata das obras. (2008, p.)

Adotando a classificação de Heliodora, Tito Andrônico, que se acredita ter sido escrito entre 1588 e 1593, pode ser analisado sob a ótica do período de aprendizado. Esse período é marcado pela variedade de gêneros e pela experimentação artística. A consciência de que Tito Andrônico pertence ao período inicial do trabalho de Shakespeare, e mais, é considerado como a primeira tragédia criada por ele, pode explicar a crueza e a violência excessiva que tem sido criticadas na obra. Trata-se de uma primeira exploração de temas que o autor viria a depurar e consolidar, de maneira mais sutil, em obras posteriores. Além de Tito Andrônico, podem ser consideradas nessa etapa também Henrique IV, a Comédia dos Erros, Os Dois Cavalheiros de Verona e Trabalhos de Amor Perdidos.

Kott também reconhece em Tito Andrônico as características de uma fase inicial de Shakespeare, em que ele “apenas começava a esculpir o material dramático que herdava. Ele já sabia modelar grandes figuras, mas ainda era incapaz de lhes dar uma expressão completa. Elas ainda gaguejam ou, como Lavínia, têm a língua arrancada” (2003, p. 302), e no entanto Kott vê nela o embrião de todas as tragédias de Shakespeare:

É incontestável que os sofrimentos de Tito já anunciam o inferno pelo qual passará o rei Lear. Se Lúcio, em vez de prisioneiro dos godos, tivesse ido à universidade de Wittenberg, certamente teria voltado de lá com a personalidade de Hamlet.

Tamora, a rainha dos godos, teria sido uma parente próxima de lady Macbeth se examinasse o fundo de sua alma; só lhe falta a consciência de seu crime, assim como falta a Lavínia a consciência de seu sofrimento, consciência que precipitará Ofélia na loucura. (KOTT, p. 302)

A fortuna crítica de Tito Andrônico, como apontado, está centrada no aspecto da violência presente na obra. Entretanto, para investigarmos a contribuição que ela pode nos oferecer para a reflexão jurídica, é necessário irmos para além de estupros e mutilações.

Outra característica importante da fase de aprendizado das obras de Shakespeare é precisamente o surgimento do gênero da peça histórica, ao qual o Tito Andrônico também se incorpora. Inaugurada por Henrique IV, esse gênero seria retomado por Shakespeare posteriormente a partir de *Ricardo III*, expandindo e aprofundando os temas, uma evolução que ocorreria em todos os demais gêneros além da peça histórica.

Shakespeare viveu em época de grande orgulho nacional e curiosidade sobre o passado do país. Nasceu daí a “peça crônica”, contando a vida de reis e heróis. Uma de suas primeiras obras é a trilogia *Henrique IV*, na qual vemos nascer o único gênero criado por ele, a “peça histórica”. Não se tratava mais de uma cronologia; com hábil manipulação dos acontecimentos, o novo gênero contém uma ideia central a ser transformada em trama e personagens, sempre envolvida com a natureza do bom e do mau governo. (HELIODORA, 2008, p.)

Embora peças de outros gêneros, como os romances ou as comédias, também possuam riqueza suficiente para ser objeto de uma abordagem de temas de Direito e Justiça, é natural que as peças históricas nos ofereçam mais explicitamente esse material de reflexão, em razão de tratarem diretamente das relações entre o homem e o poder.

Como observa Raffield, citando Sir Philip Sidney, esse fenômeno não estava restrito às obras de Shakespeare, mas era parte de uma nova utilização do drama como manifestação política por parte da dramaturgia em geral:

Dramaturgos estavam despertando para o poder sugestivo da forma poética e sua capacidade de transmitir metáforas políticas para um público receptivo. (...) Sidney é especialmente astuto em sua avaliação do drama trágico e sua capacidade única para encarnar ideais jurídicos e políticos como justiça, equidade e liberdade; e suas antíteses: tirania, desigualdade e opressão. O próprio Sidney emprega duas

imagens poéticas populares, a da anatomia e a da arquitetura (as quais foram ambas usadas extensivamente por Shakespeare em *Tito Andrônico*), para argumentar que "a tragédia, que abre as maiores feridas, e coloca à mostra as úlceras que estão encobertas; que faz reis temerem ser tiranos e tiranos manifestarem seus humores tirânicos; que, agitando os sentimentos de admiração e compaixão, ensina a incerteza deste mundo, e sobre que fracas fundações os telhados dourados estão erguidos. (RAFFIELD, 2008, p. 6, tradução nossa¹)

“Júlio César”, “Antônio e Cleópatra”, “Coriolano” e “Tito Andrônico”. Quatro dentre as peças históricas de Shakespeare se passam em Roma ou têm a sociedade romana como cenário. As demais peças históricas de Shakespeare têm como pano de fundo, em sua grande maioria, a monarquia inglesa. No terceiro capítulo investigaremos mais detidamente o papel da tradição romana na formação do imaginário jurídico do período elisabetano. Todas as chamadas peças romanas podem suscitar interesse para o estudo das relações com o direito e a justiça, e entre as quatro, *Tito Andrônico* é a única que não se baseia em pessoas e eventos tidos como reais.

Júlio César, escrita em 1599, retrata a conspiração contra o ditador romano, seu assassinato e as consequências - eventos que ocorreram no ano 44 a.C. no contexto da transição da República romana para o Principado. Em *Júlio César*, podemos observar como se desenvolvem as relações entre direito, poder e comunicação. A personagem de César, nas palavras de Mara Regina de Oliveira, figura como “discurso comunicante central” na obra. (2011, p. 26) Mesmo e principalmente após a morte de César na peça, é em torno de sua figura que colocam-se as reações e argumentações persuasivas dos outros personagens, notadamente Cássio e Brutus, cuja forma de argumentação pertence a um tipo que, segundo Oliveira, “não visa apenas à adesão descompromissada do outro, seja um indivíduo, um auditório universal, de uma forma neutra e racional. Ela visa, na verdade, controlar a seletividade da sua ação, camuflando as relações de força destrutivas que estão na base de sua formação discursiva.” (OLIVEIRA, 2011, p. 64)

Num primeiro momento, a liderança, a reputação e a autoridade de Brutus são Confirmadas pelos terceiros, seu é poder é legitimado em termos pragmáticos e se

¹ Dramatists were awakening to the suggestive power of the poetic form and its capacity to transmit political metaphors to a receptive audience. [...] Sidney is especially astute in his assessment of tragic drama and its unique capacity to embody jurisprudential and political ideals such as justice, equity and liberty; and their antitheses: tyranny, inequality and oppression. Sidney himself employs two popular poetic images, the anatomical and the architectural (both of which were used extensively by Shakespeare, in *Titus Andronicus*), to argue that ‘Tragedy, that openeth the greatest wounds, and showeth forth the ulcers that are covered with tissue; that maketh kings fear to be tyrants, and tyrants manifest their tyrannical humours; that, with stirring the affects of admiration and commiseration, teacheth the uncertainty of this world, and upon how weak foundations gilden roofs are builded’

torna, por alguns poucos minutos, metacomplementar. Em contrapartida, Antônio, usa a noção de violência simbólica com maestria. Apesar de, aparentemente, partir de uma estratégia linguística do tipo “discussão contra” em relação a César e uma “discussão com” em relação aos conspiradores, ele desenvolve uma hábil comunicação que acaba por desintegrar a racionalidade lógica comunicada por Brutus, através da manipulação das emoções das massas e das ambiguidades semânticas das palavras. (OLIVEIRA, 2011, p. 64)

Antônio e Cleópatra, escrito em 1607, tem como tema a relação entre o general romano e a rainha egípcia, ainda num contexto próximo ao dos eventos de Júlio César. Kott descreve Antônio e Cleópatra como a tragédia da exiguidade do mundo. Fazendo uma analogia com Plutarco, que foi provavelmente a fonte de Shakespeare para a história da peça, evidencia a capacidade de Shakespeare de dramatizar a história:

Os nomes dos chefes e dos lugares geográficos são tomados de Plutarco. Mas, comparado ao de Shakespeare, o mundo de Plutarco tem somente duas dimensões. Nele há os heróis e a história, lado a lado. Em Shakespeare, a história em si é um drama. César liquidou Pompeu, Bruto matou César, Antônio destruiu Bruto. Três homens partilharam entre si o mundo: Antônio, Otávio – que adotou o nome de César – e Lépido. [...] O mundo de Plutarco não é trágico: os capitães e os soberanos são maus ou bons, estúpidos ou sensatos, loucos ou circunspectos. Antônio era louco e perdeu. César, o jovem, era circunspecto e ganhou. A história é às vezes cruel, pois há também tiranos cruéis. Mas o mundo está arranjado racionalmente; em última instância, a virtude e o bom senso triunfam. O mundo é grande. Em Antônio e Cleópatra, o mundo é pequeno. Parece bem menor do que em Plutarco. É estreito e tudo parece estar mais próximo. (KOTT, 2003, p. 162)

Coriolano, de 1608, conta a história do lendário general romano que, após submeter os Volscos, ressentido por ter sido banido de Roma, alia-se ao antigo inimigo para sitiar sua cidade natal. A existência histórica de Coriolano não é comprovada e a história se passa quando os reis acabam de ser expulsos, na época semilendária do nascimento da República romana. “Plutarco, em suas 'Vidas dos homens ilustres', fala longamente a esse respeito. A tradução inglesa de Plutarco apareceu em 1579. Foi dela que Shakespeare retirou a trama do drama, os caracteres e o desenrolar dos fatos.” (KOTT, 2003, p. 169). Portanto, embora seja uma personagem cuja existência histórica

atualmente é praticamente descartada, figurava em Plutarco como tal e devido a isso acredita-se que compunha igualmente o imaginário da época ao lado de personagens como Antônio e Júlio César.

Diferentemente do que ocorreria posteriormente em suas outras peças romanas, em Tito Andrônico Shakespeare não busca inspiração direta em personagens e fatos históricos. A época em que os eventos da peça se passam é motivo de divergência por parte dos estudiosos e algumas teorias tentam fixá-la em um período específico, como próximo ao tempo de Teodósio (379-395) ou ainda mais posteriormente, à época do reinado de Justiniano I (527-565). A maioria concorda que a peça, em lugar de adotar um período específico da história romana, é um resumo da política romana, o que é evidenciado pelas referências a instituições políticas de períodos diversos.

4 IMAGINÁRIO NA ERA DE OURO

Com o objetivo de evidenciar o contexto em que o teatro elisabetano, e mais especificamente a peça histórica se formaram, vamos realizar um breve resgate do período, destacando alguns dos elementos que levaram a imagem da Rainha Elizabeth I e da monarquia inglesa a se alinharem à tradição de criação de histórias fundacionais que estabelecem ligações com figuras e narrativas míticas da antiguidade, e ainda como os mitos que se ligam à Inglaterra se relacionam com aqueles ligados a Roma.

Quando Shakespeare escreveu suas primeiras peças, por volta de 1590, tinha então cerca de vinte e seis anos de idade. Nascera já sob o reinado de Elizabeth I, que duraria até a morte dela, em 1603. O pai de Elizabeth, Henrique VIII morreu em 1547, quando ela tinha 14 anos. A coroa pertenceu a seu meio-irmão Eduardo VI (1547), e sua irmã Maria I (1553) antes de chegar a Elizabeth (1558). Nesse período de 11 anos a Inglaterra teve, portanto, quatro monarcas. Um período marcado por crises sucessórias e massacres religiosos, e que viu Elizabeth passar de filha ilegítima a rainha, contando ainda um período de um ano na prisão.

A era elisabetana é comumente descrita como uma “Era de Ouro” na história inglesa, marcada pelo orgulho nacional calcado em ideais clássicos e pela expansão internacional, representada pelo triunfo naval sobre a armada espanhola. Essa era de ouro representou o apogeu da renascença inglesa e viu o florescimento da poesia, da música, da literatura e do teatro. E ao mesmo tempo que foi uma era de exploração e expansão no âmbito externo, no âmbito doméstico a reforma protestante passou a ser mais aceita pela população, especialmente após a derrota dos espanhóis. Além disso, Elizabeth I encontrara um governo centralizado e bem organizado após as reformas

conduzidas por Henrique VII e Henrique VIII, e além disso começava a se beneficiar do comércio com a América, que fora recém-descoberta.

O reconhecimento de uma Era de Ouro na Inglaterra nesse período deve-se, além dos fatores que apontamos, à sua posição relativa. Primeiro em relação aos períodos anteriores e posteriores, por consistir em um breve tempo de paz interna entre tempos conturbados. O período elisabetano se situa aproximadamente entre a Reforma Inglesa, antes, e os conflitos entre católicos e protestantes e entre o parlamento e a monarquia, depois. Importante observar, com isso, que esse período foi pacífico na medida em que essas duas pressões estavam, de alguma forma, controladas. A questão religiosa reprimida pelos atos de supremacia, e o parlamento em uma situação política que não lhe permitia ainda desafiar o absolutismo.

A segunda relação que coloca em destaque a Era de Ouro da Inglaterra é sua comparação com as outras nações europeias. Na Itália, o Renascimento já vivia uma fase de arrefecimento, com a dominação estrangeira e na França ainda havia intensos conflitos internos de caráter religioso. Aqui um elemento complementar aparece como consequência, pois devido também à instabilidade interna pela qual passava, a França suspendeu as hostilidades com a Inglaterra (que duravam por séculos) durante grande parte do reinado de Elizabeth I.

O período de prosperidade e orgulho nacional, combinado ao incentivo à produção artística e literária, acabou por resultar em um certo processo de mitificação da figura da rainha Elizabeth I. Uma das formas que esse processo de mitificação tomou foi o de obras literárias que por meio de alegorias retratavam positivamente pessoas da corte e a própria rainha. Esse tipo de manifestação artística não é originário desse período. Desde a antiguidade que indivíduos e famílias pertencentes à nobreza buscam formas de identificar-se com um passado glorioso, seja real ou imaginário.

O historiador Jacques Le Goff em sua obra “O Maravilhoso no Ocidente Medieval”, define o conceito de “maravilhoso” como “um universo de objetos, mais um conjunto de coisas do que uma categoria”, e recorre a Todorov:

[...] em particular pela distinção que ele estabelece entre o estranho e o maravilhoso, em que o primeiro – o estranho – pode ser identificado pela reflexão, ao passo que o maravilhoso conversa sempre um resíduo sobrenatural que nunca conseguirá explicar-se senão recorrendo ao sobrenatural. (LE GOFF, 2010, p. 19)

Mais especificamente na modalidade que trata de mitos fundacionais, em que famílias e

dinastias da realeza criam elos imaginários para forjar origens míticas para si, as define como *Maravilhoso Político*. Esse expediente foi amplamente utilizado durante a Idade Média por famílias da nobreza que se serviam desse tipo de meio com a finalidade afirmação e legitimação de seus poderes políticos. A dinastia dos Plantagenetas, que foram reis da Inglaterra, dentre os quais Ricardo Coração de Leão, reivindicava ser descendente de uma criatura medieval chamada Melusina, metade mulher e metade serpente.

Todas as sociedades segregam – umas mais outras menos – maravilhoso, mas alimentam-se sobretudo de um maravilhoso anterior – no sentido baudelairiano –, de antigas maravilhas. [...] Na literatura encontra-se quase sempre um maravilhoso cujas raízes são pré-cristãs. (LE GOFF, 2010, p. 17)

Os chefes sociais e políticos da Idade Média utilizaram o maravilhoso para fins políticos. Trata-se de uma forma de recuperação do maravilhoso, mas de uma forma extrema. É sabido e quase normal, óbvio, que as dinastias reais procuraram forjar para si origens míticas. Famílias nobres e cidades imitaram-nas. (LE GOFF, 2010, p. 23)

Relembremos por um momento as origens míticas de Roma, onde temos outro exemplo de maravilhoso político na “Eneida” de Virgílio. A Eneida é um poema épico escrito pelo poeta Virgílio, o qual fazia parte da corte do primeiro imperador romano, Augusto, e era considerado o poeta oficial do regime. Na “Eneida” Virgílio canta as glórias e virtudes que criaram e sustentaram Roma, construindo um elo com a lenda de Eneias, um herói troiano que saiu da cidade após sua destruição pelos gregos, em busca de uma nova terra que o acolhesse, e após grandes aventuras e atos heroicos conquista por fim a região italiana.

Já no período elisabetano, a obra que se destaca nesse aspecto é o poema “A Rainha das Fadas” (*The Faerie Queene*), do poeta Edmund Spenser, onde ele identifica Gloriana, a rainha das fadas do poema, com a Rainha Elizabeth I. Nessa obra, o elo construído é com a figura do rei Arthur, o mítico rei cavaleiro que sonha com a rainha das fadas, Gloriana, e por ela se apaixona, enfrentando grandes aventuras para conquistá-la.

O Rei Artur é uma figura lendária composta principalmente pelo folclore e pela literatura, e cuja existência histórica não é comprovada. Sua imagem está ligada à defesa da Grã-Bretanha contra os invasores saxões, no início do século VI. O gênero de romance arthuriano se tornou uma importante vertente da literatura medieval.

A Rainha das Fadas tornou-se a obra mais importante de Spenser e foi um sucesso em sua época. No entanto, ainda que Spenser pretendesse que a obra abrangesse 12 livros, acabou por

publicar apenas 6. Cada um deles corresponde a uma virtude religiosa e cavaleiresca, e contém um personagem cavaleiresco que incorpora cada virtude: o Livro I na Santidade, o Livro II na Temperança, o Livro III na Castidade, o Livro IV na Amizade, o Livro V na Justiça, e o Livro VI na Cortesia. Mais do que uma alegoria sobre as virtudes, entretanto, A Rainha das Fadas é uma alegoria política, em que a "Terra das Fadas" (*Faerie Land*) representa a Inglaterra e a "Rainha das Fadas" (*Faerie Queene*) é a rainha Elizabeth I. Além disso, pode ser vista também como uma alegoria religiosa a respeito do debate entre o catolicismo e o protestantismo inglês. Para evidenciar as ligações míticas com a dinastia Tudor, da Rainha Elizabeth I, Spenser deslocou a origem tradicional de Arthur:

Certamente, o Arthur histórico era corno (da Cornualha), mas Spenser prefere proposadamente inseri-lo no coração da raça britânica e, com isso, conferir à Elizabeth e sua família o mesmo poder secular e autoridade religiosa do herói celta. Concebido, portanto, como aquele predestinado a esposar Gloriana, Artur encontrará somente nos Tudors a plena realização de suas nobres pretensões como governante secular e espiritual. (BARCELLOS, 2011, p. 113)

No entanto, a obra de Spenser não é o único elemento de ligação da Inglaterra com mitos do passado. A apropriação da figura dos herdeiros de Troia não se limitou aos romanos. Geoffrey de Monmouth escreveu em 1136 “A História dos Reis da Bretanha”, em que conta a história dos reis bretões de um período de dois mil anos, iniciando com a fundação da Bretanha pelos troianos e continuando até o século VII com as conquistas dos anglo-saxões. O ancestral que Monmouth liga aos bretões é Felix Brutus, bisneto de Eneias. Brutus fora banido de Roma e, guiado pela deusa Diana, chegou a uma ilha no oceano, onde derrotou os gigantes que ali viviam e estabeleceu sua capital, Troia Nova, à beira do Tâmesis. A obra atribui o próprio nome Bretanha (*Britain*) a uma derivação do nome do herói Brutus.

De acordo com M.H. Abrams, pode-se dizer que a história lendária da Grã-Bretanha foi criada, em parte, para formar um corpo de mitos patrióticos para o país (1999, p. 35, tradução nossa).²

A *Historia Britonum*, a mais antiga fonte conhecida da história de Brutus da Grã-Bretanha, pode ter sido concebida para criar uma genealogia distinta para uma série de príncipes galeses no século IX. Tradicionalmente atribuída a Nennius, seu compilador real é

² It could be said that the legendary history of Britain was created in part to form a body of patriotic myth for the country.

desconhecido; ela existe em várias recensões. Este conto passou a ter mais valor porque seu criador ligou Brutus à diáspora de heróis que se seguiu à Guerra de Tróia, e, portanto, forneceu matéria-prima em que mais tarde mitógrafos como Geoffrey de Monmouth, Michael Drayton, e John Milton poderiam basear-se, ligando o estabelecimento da Grã-Bretanha à idade heroica da literatura grega, para seus vários e diversificados propósitos literários. Como tal, este material pôde ser usado para a criação de mitos patrióticos assim como Virgílio ligou a fundação mítica de Roma à Guerra de Tróia na Eneida. Geoffrey de Monmouth também introduziu a alegação fantasiosa de que os Trinovantes, relatado por Tácito como habitantes da área de Londres, tinha um nome que ele interpretou como Troi-Novant, "Nova Tróia".³ (ABRAMS, 1999, p. 35, tradução nossa.)

Shakespeare teve interesse na história lendária da Grã-Bretanha, e estava familiarizado com alguns dos seus caminhos mais obscuros. Peças de Shakespeare contêm várias histórias relativas a esses reis lendários, como o Rei Lear e Címbelino. Tem sido sugerido que o professor galês Thomas Jenkins apresentou este material a Shakespeare, e talvez o tenha orientado a ler Geoffrey de Monmouth. (ABRAMS, 1999, p. 35, tradução nossa)⁴

Vemos portanto como Inglaterra e Roma têm ambas uma origem mítica, criada pela literatura, mas integrada a seu imaginário, que nos dois casos remete a Tróia. Na Inglaterra o ancestral é Felix Brutus, e em Roma é Eneias.

A história feudal encontrava facilmente seus modelos e suas imagens na história dos imperadores romanos. O paralelo entre César e Bruto era tema frequente das considerações morais do Renascimento, e a história dos tiranos a intriga favorita das tragédias pré-shakespearianas e elisabetanas. Tácito e Suetônio eram os autores latinos mais citados. Os bustos dos doze imperadores ornavam os palácios de todos os reis cristãos. (KOTT, 2003, p. 172)

O imaginário inglês cristão, portanto, também carregava consigo a herança direta de Roma, desde a Idade Média.

3 The *Historia Britonum*, the earliest known source of the story of Brutus of Britain, may have been devised to create a distinguished genealogy for a number of Welsh princes in the 9th century. Traditionally attributed to Nennius, its actual compiler is unknown; it exists in several recensions. This tale went on to achieve greater currency because its inventor linked Brutus to the diaspora of heroes that followed the Trojan War, and thus provided raw material which later mythographers such as Geoffrey of Monmouth, Michael Drayton, and John Milton could draw upon, linking the settlement of Britain to the heroic age of Greek literature, for their several and diverse literary purposes. As such, this material could be used for patriotic mythmaking just as Virgil linked the mythical founding of Rome to the Trojan War in The *Æneid*. Geoffrey of Monmouth also introduced the fanciful claim that the Trinovantes, reported by Tacitus as dwelling in the area of London, had a name he interpreted as Troi-novant, "New Troy".

4 It has been suggested that Shakespeare's Welsh schoolmaster Thomas Jenkins introduced him to this material, and perhaps directed him to read Geoffrey of Monmouth

4.1 TRAGÉDIA HISTÓRICA

No período elisabetano, as peças históricas foram a forma que a dramaturgia encontrou para retratar situações políticas de sua própria época. Ao observarmos o panorama das peças históricas de Shakespeare, podemos notar que quando elas não situam o drama em torno da história da própria coroa inglesa, é Roma a escolhida como palco para a ação.

Tito Andrônico foi a primeira das peças romanas de Shakespeare; ao longo de sua carreira de escritor, ele encontrou na estrutura política e instituições da antiga Roma uma metáfora esclarecedora para a aspiração humana de criar um Estado utópico das cinzas de uma civilização anterior. Em sua História Romana, Tito Lívio registra a fundação lendária de Roma por Eneias, depois de sua fuga de Tróia. Como Bate nos lembra em sua introdução ao Tito Andrônico, escritores britânicos replicaram este mito: a atribuição da fundação da Grã-Bretanha a outro fugitivo de Tróia, Brutus. A Nova Tróia, ou Troynovant como era conhecido pelos escritores elisabetanos, representava uma aspiração para uma nação que tinha renascido em 1534 como um Estado-nação soberano. (RAFFIELD, 2008, p. 15, tradução nossa)⁵

Em Tito Andrônico, é a primeira vez que Shakespeare mostra interesse na história da antiguidade, que seria revisitada muitas vezes no decorrer de sua obra. Como forma de dar verossimilhança à Roma que é o cenário de Tito Andrônico, em um período sobre o qual, como apontamos anteriormente, não há consenso, Shakespeare faz constantes referências a mitos clássicos, figuras históricas e lendárias, instituições imperiais, lugares e costumes da Roma antiga.

O tema do estupro de Lavínia encontra paralelo no de Lucrecia, e Shakespeare também usou essa história em seu poema “O Rapto de Lucrecia”. A narrativa do estupro consta na história de Roma de Ovídio e nos “Fastos” de Tito Lívio. Em 509 A.C, Sexto Tarquínio, filho de “Tarquínio, o Soberbo”, último rei de Roma, estuprou Lucrecia, esposa de Colatino, aristocrata da corte do rei. Lucrecia então comete suicídio, e seu corpo é desfilado no Fórum Romano pelo

5 Titus Andronicus was the first of Shakespeare’s Roman plays; throughout his writing career, he was to find the political structure and institutions of ancient Rome an illuminating metaphor for the human aspiration to create a utopian state from the ashes of an earlier civilisation. In The Roman History, Livy records the legendary foundation of Rome by Aeneas, after his escape from Troy. As Bate reminds us in his introduction to Titus Andronicus, British writers replicated this myth: accrediting the foundation of Britain to another Trojan fugitive, Brutus.⁶⁸ Troia Nova, the new Troy, or Troynovant as it was known by Elizabethan writers, represented an aspiration for a nation that had been reborn in 1534 as a sovereign nation-state.

sobrinho do Rei, Lucius Brutus, que lidera uma rebelião, depondo a família real e fundando a República Romana. Shakespeare faz várias alusões às personagens envolvidas no rapto de Lucrecia, especialmente ela própria, identificada com Lavínia e Sexto Tarquínio identificado com Saturnino:

LÚCIO - Adeus, meu pai! adeus, nobre Andrônico, o ser mais infeliz que já viu Roma. Adeus, Roma orgulhosa; até que Lúcio retorne deixa aqui penhor mais caro do que sua própria vida. Adeus, Lavínia, nobre irmã. Oh! quem dera que ainda fosses como antes eras! Mas Lavínia e Lúcio no esquecimento, apenas, ora vivem, no sofrimento odioso. Conseguindo Lúcio viver, há de vingar-te a ofensa. O altivo Saturnino e sua esposa, como Tarquínio, hão de esmolar à porta. Vou formar um exército entre os godos, que me vingue de Roma e Saturnino. (Sai.) (3.1.25)

[...]

TITO - Filha, fala-nos por meio de sinais, somos amigos. Que romano fidalgo ousou tal crime? Não se terá esgueirado Saturnino para junto de ti, como Tarquínio, quando deixou o acampamento, para manchar o sacro leito de Lucrecia? (4.1.28)

[...]

MARCO - Acalma-te, senhor, embora eu saiba que o que ficou escrito sobre a terra seja o bastante para uma revolta suscitar nos espíritos mais calmos e armar os corações até das crianças. Ajoelha-te comigo; e tu, Lavínia, faz o mesmo também. Menino, ajoelha-te - és a esperança do romano Heitor - e comigo prestai o juramento que outrora fez ao infeliz esposo e ao pai da casta dama desonrada Júnio Bruto, ao violada ser Lucrecia: que empregaremos todos os recursos para tomar cabal vingança desses pérfidos godos, e ou derramaremos o sangue deles, ou sob esse ultraje perderemos a vida. (4.1.28)

Ainda no campo das referências que a obra apresenta, chamamos a atenção para a constante remissão a Tróia e à “Eneida”. Tamora, durante a caçada, convida seu amante Aarão para descansar, e Shakespeare coloca a referência a Dido nas palavras da rainha bárbara:

TAMORA - E depois do conflito apaixonado que o herói errante e Dido - é o que se conta – outrora aproximou, quando se viram por feliz tempestade surpreendidos e em discreta caverna se abrigaram: assim, nos braços um do outro presos, concluído o passatempo, poderemos dormir um sono de ouro, enquanto as trompas, o latido dos cães, a voz dos pássaros serão o canto, para nós, das amas, que faz dormir no berço a criancinha. (2.3.15)

No início da peça, ao retornar da guerra Tito compara o número de seus filhos mortos a “metade, justamente, do número dos filhos do rei Priamo, o rei de Tróia” (1.1.4). Marco, ao final, se dirige a Lúcio pedindo que relate ao povo os horrores que haviam se passado em Roma, assim como o fez Eneias a Dido relatando “toda a história daquela noite lastimosa e rubra em que os gregos astutos surpreenderam o rei de Tróia, Priamo” (5.3.4). Logo depois de Tito matar seu próprio filho Múcio, Marco lhe implora que seja permitido lhe dar sepultura, assim como os gregos permitiram a Ajax, que se suicidara. Se seguem referências ainda a Laerte, o pai de Ulisses; Heitor, o príncipe de Tróia morto por Aquiles em vingança pela morte de Pátroclo, e ainda a Sinon e a Hécuba.

Os personagens e instituições de Roma estavam intensamente presentes no imaginário do período elisabetano, e acabaram por participar como material para que os dramaturgos criassem seus dramas históricos, tanto tendo Roma como cenário, quanto fazendo uso de referências mitológicas oriundas dos autores romanos que eram lidos na época elisabetana.

4.2 MARAVILHA E HORROR

Ost atribui às grandes narrativas contribuição pela acentuação específica que marca cada civilização jurídica, e que o imaginário que essas narrativas constituem é acima de tudo político, “forja as significações coletivas que vão assegurar o vínculo social” (OST, 2005, p. 27), ou por outro ângulo, na formação do magma de significações de Castoriadis, enquanto “conjunto de significações imaginárias sociais que conferem um sentido específico aos dados da experiência; e ainda: as mais importantes dessas significações são literalmente “constitutivas” das realidades que elas fazem advir ao nomeá-las”. (OST, 2005, p. 28). Na Inglaterra do período elisabetano esse universo de significações tinha uma importante participação de Roma, fortalecida pela ligação mítica que a literatura inglesa construiu com Tróia e pela herança mesma que conservou de Roma através da Idade Média, de maneira que podemos dizer que Roma participava na constituição do imaginário inglês.

A tragédia histórica elisabetana, por sua vez, serve a um propósito, ou a menos obtém um resultado muito diverso dos mitos fundacionais. Enquanto estes se alinham a um esforço de legitimação e afirmação, aquelas aproximam-se mais da crítica. A relação que podemos estabelecer é que ambas encontram no cenário de uma civilização do passado o terreno para construir uma narrativa que se liga ao presente.

O autor da peça histórica está inserido no universo de significações que identificamos. Tratando da obra que investigamos, ao dramatizar a história do general Tito Andrônico, o general romano, naturalmente Roma é o tempo, o espaço e o ambiente em que se desenvolvem as ações e na qual interagem as personagens. A mesma Roma que constitui o imaginário inglês elisabetano e com ela compartilha sua origem mítica é revisitada pela tragédia histórica, mas de uma maneira nova.

Em Tito Andrônico a emoção que a literatura atinge é a do horror, a inquietação pelo choque e pelo estranhamento, que se abriga na proteção imaginária do maravilhoso, porque nasce de um desejo de inquietação:

O estranhamento nasce do encontro com o objeto de um desejo (estado) ou de uma inquietação que a realidade não pode oferecer habitualmente. O maravilhoso é, então, ligado à estranheza de um desejo, a inquietação literária nos remetendo a um desejo de inquietação [...] A estranheza do desejo compreendido na proteção imaginária do maravilhoso confunde-se com a figura (imagem) do *outro*, do estrangeiro, de uma criatura de outro mundo, de *Outro Mundo* [...]. (POIRION apud BORGES, 2011, p. 35)

A narrativa do mito fundador tem o poder de criar a história, torná-la real e ligá-la ao presente. Em tempos de transformação e inquietação, a narrativa retorna a esse tempo-lugar mítico de sua história criada para discutir as questões com as quais a sociedade possuidora desse imaginário se preocupa, agora com um papel renovado, não como instrumento de poder, mas como instrumento de crítica.

Em Tito Andrônico, Shakespeare situa o drama em uma Roma fictícia, distante um milênio de sua época, mas próxima da Inglaterra elisabetana em muitos aspectos. Pela ligação com a cultura greco-romana que vinha sendo revisitada no âmbito do renascimento; pela importância de Roma como referência utópica de Estado, em um contexto de afirmação nacional inglesa; pelos temas que o drama aborda nas relações entre governo e indivíduo, que refletiam inquietações então presentes.

4.3 O PROBLEMA SUCESSÓRIO

Passando a explorar os temas que a obra nos oferece, podemos identificar dois entre os principais, que estão vinculados ao regime monárquico. O primeiro diz respeito ao problema

sucessório. O segundo trata da relação entre governante e governados. Entre eles, podemos identificar um encadeamento, na medida em que a sorte dos governados depende de qual governante terão.

O conflito inicial que dá causa à ação e à violência presentes na obra é o processo de sucessão do Imperador romano. Embora Tito seja o candidato favorito à sucessão, ele implora aos cidadãos que seja invocado o princípio da primogenitura. Saturnino, sendo o filho mais velho do último imperador, é portanto escolhido, revelando-se um governante caprichoso e impiedoso.

Importante nos determos na questão da responsabilidade que se coloca em Tito como peça fundamental no processo de sucessão do Imperador:

MARCO - (...) Bravos senhores, sorte igual tivestes todos quantos os gládios empunhastes no serviço da pátria. Porém triunfo mais brilhante é toda esta pompa fúnebre que à dita de Solão deu cumprimento, vencendo o acaso neste leito de honra. Tito Andrônico, o povo da cidade, de que defensor leal sempre tu foste, por mim te envia, seu fiel tribuno, este pálido de brilho imaculado e te convida para concorreres à eleição para chefe do governo com os filhos de nosso último monarca. Sê candidato, pois; veste este manto e dá cabeça a Roma que, nesta hora, carece de cabeça. (1.1.5)

E logo adiante:

MARCO - Tito, obterás o império, se o pedires

TITO - Tribunos, obrigado. Ora vos peço que seja eleito o filho primogênito do imperador defunto, Saturnino, cuja virtude, espero-o, sobre Roma há de lançar sua luz como na terra faz o Titã, deixando sazoadada nesta nossa república a justiça. Assim, se vos guiais por meus conselhos, coroi-o e a uma voz gritai comigo: "Que viva muito nosso imperador!"

MARCO - Com sinais de alegria os mais variados. patrícios e plebeus, nós elegemos imperador de Roma Saturnino, gritando: "Viva muito Saturnino!" (1.1.6)

Essa cena concorda com o entendimento de que, a despeito de inevitáveis formalidades

de ratificação, o verdadeiro poder político durante o período do Império originava-se da força militar, como destacado por Hammond no trecho que segue. Antes lembremos que em Tito Andrônico não vemos um momento histórico específico, mas um amálgama de instituições políticas de épocas diferentes da Roma imperial.

A posição do imperador romano se desenvolveu ao longo de três linhas principais do tempo de Augusto ao tempo de Severo. Augusto concebeu a si próprio como um "primeiro cidadão" ou *princeps* a quem o Estado confiou vários poderes específicos, prerrogativas e deveres para o desempenho de funções bem definidas. Ao final do segundo século, o imperador romano havia se tornado um monarca cuja posição e poder eram limitados mais pela tradição e convenção do que pela formulação específica. Sua posição requeria confirmação pelo Senado, mas esta confirmação foi reduzida a uma mera formalidade em face da designação como sucessor pelo imperador anterior ou apoio pelas tropas como pretendente ao trono. Ele deveria exercer os seus poderes em conformidade com as leis e costumes, mas não havia meios, exceto assassinato, de prejudicá-lo ou chamá-lo a prestar contas se ele optasse por exercê-los de forma arbitrária e absolutista. A segunda linha de desenvolvimento, intimamente ligada com a primeira, é que o apoio das tropas veio a ser reconhecido abertamente como a verdadeira fonte e sustentáculo do poder imperial, não só em casos de mudança violenta, mas mesmo quando a sucessão era pacífica e planejada. A ratificação pelo Senado tornou-se, como já foi dito, uma formalidade inevitável. Finalmente, o estado do sucessor destinado foi consolidada através da hereditariedade, natural ou adotiva, e tornado certo pela elevação do sucessor ao cargo subordinado de *César* ou, eventualmente, de coigual *Augusto*. (1956, p. 2, tradução nossa)⁶

Tito não deseja ser imperador e apoia a pretensão de Saturnino, evidenciando os

6 The position of the Roman emperor developed along three principal lines from the time of Augustus to the time of the Severi. Augustus conceived of himself as a "first citizen" or princeps to whom the state entrusted various specific powers, prerogatives and duties for the performance of well-defined functions. By the end of the second century, the Roman emperor had become a monarch whose position and power were limited rather by tradition and convention than by specific formulation. His position required confirmation by the senate but this confirmation was reduced to a mere formality in the face either of designation as successor by the previous emperor or support by the troops as claimant for the throne. He was supposed to exercise his powers in accordance with the laws and custom but here was no means, short of assassination, of hindering him or calling him to account if he chose to exercise them arbitrarily and absolutely. The second line of development, closely allied with the first, was that the support of the troops came to be recognized openly as the real source and mainstay of the imperial power not only in cases of violent change but even when the succession was peaceful and prearranged. Ratification by the senate became, as already stated, an inevitable formality. Finally, the status of destined successor was consolidated through heredity, either natural or adoptive, and rendered certain by elevating the successor to the position of subordinate Caesar or eventually co-equal Augustus.

problemas que podem decorrer quando há incerteza a respeito de quem irá exercer o poder, e que a má escolha do governante acarreta todo o mal subsequente.

Na Inglaterra, por sua vez, a Rainha Elizabeth I estava então no trono por 50 anos, e via-se aproximar uma crise de sucessão. Nos primeiros anos do reinado, uma de suas armas diplomáticas mais poderosas era oferecer sua mão em casamento, mas com o passar do tempo rejeitou as pretensões de inúmeros herdeiros da nobreza europeia.

Elizabeth se recusava a casar. Em vão, reis e príncipes a cortejaram. Em 1562, ao receber uma delegação de nobres que lhe pediam a mão em casamento e desejavam gerar um herdeiro que a sucedesse, ela respondeu: “A meu próprio tempo voltarei minha mente para o casamento, se assim é necessário para o bem público” (ALLAN, 1996, p. 66). Em outras ocasiões, expressou-se com mais vigor: “Preferiria ser um mendigo solteiro a ser uma rainha casada” (ALLAN, 1996, p. 66). A rainha sabia que, se escolhesse qualquer um desses “apaixonados pretendentes”, significaria se envolver na política continental e, conseqüentemente, teria de enfrentar a hostilidade dos adversários de seu esposo. Segundo alguns autores (CHURCHILL, 1960; MAUROIS, 1965), para o bem da Inglaterra, a rainha acabou decidindo se casar com a nação inglesa. É possível que os desastres matrimoniais de seu pai, e o casamento infeliz de sua meia-irmã, Mary, tenham influenciado profundamente a atitude de Elizabeth em relação ao matrimônio e, com o tempo, ficou claro que o único casamento da rainha seria com seu povo. (SILVEIRA, 2013, p. 21)

O Parlamento implorou para que a Rainha se casasse e tivesse filhos. Os protestantes ingleses temiam que a Rainha se casasse com um estrangeiro católico. Havia, assim, uma preocupação com o futuro da monarquia após o fim do reinado de Elizabeth, causada pela incerteza quanto à sucessão, já que ela não tinha herdeiros diretos.

4.4 SOBERANIA E BOM GOVERNO

Quando Tito, aparentando estar louco, decide lançar flechas aos céus na esperança de que seus pedidos de justiça sejam atendidos, ele anuncia a seu irmão Marcos que Astrea deixara a terra (*Terras Astraea reliquit*). A deusa da justiça havia deixado ele e Roma à mercê da tirania do novo Imperador.

Terras Astraea reliquit. Sim, Marcos, não te esqueças disto: foi-se, fugiu. Agora, meus senhores, todos peguem nos instrumentos. Vós, meu primo, o oceano rondareis, jogai a rede. Porventura no mar ireis achá-la, muito embora a justiça esteja ausente de lá, como da terra. (4.3.33)

A referência imediata é à história de Astrea, a deusa virgem filha de Zeus e Têmis na mitologia grega. Astrea compartilha com sua mãe a personificação da justiça, mas agrega também a associação com a inocência e a pureza. De acordo com a tradição, Astrea foi o último imortal a viver com os humanos durante as antigas eras, quando Cronos ainda reinava, os humanos eram justos e não havia conflitos. Porém, Astrea teve uma decepção quando certa vez observava um comerciante que roubava seus clientes pesando a balança mais do que deveria. Pediu então a Zeus, seu pai, para deixar tal mundo de perversidade e foi por ele atendida, sendo transformada na constelação de Virgem.

Mas a tradição conta ainda que haveria um retorno de Astrea à Terra, como embaixadora de uma nova Era de Ouro de paz e justiça. E na Inglaterra do período elisabetano, não apenas houve uma identificação da época de renovação cultural que estava se passando com essa referida Era de Ouro, como a deusa virgem da justiça foi identificada com Elizabeth I, a rainha virgem de uma nova era de ouro. Então quando Shakespeare faz Tito lamentar que Astrea tivesse deixado a Terra, faz uma referência mais ousada do que nos parece à primeira vista.

A questão do bom governo também encontra analogia no cenário político inglês. Uma vez esgotado o tema da sucessão, isto é, escolhido o próximo governante, permanece o debate sobre a maneira como um novo governo irá agir, e especialmente que efeitos terá esse governo sobre a vida dos indivíduos.

Nesse ponto podemos observar que o papel de Saturnino em larga medida encontra analogias na monarquia inglesa da época de Shakespeare, após os Atos de Supremacia de 1534 e 1559, onde o Rei está abaixo de Deus, mas não abaixo da Lei. “Os princípios de equidade do direito comum, encapsulados pelo jurista medieval Henry de Bracton na frase *lex facit regem* (a lei faz o rei), são rejeitados em favor da máxima civil *quod principi placuit vigorem legis habet* (o que agrada ao príncipe tem força de lei)” (RAFFIELD, 2008, p. 204, tradução nossa)⁷.

Esses atos do Parlamento da Inglaterra foram os instrumentos jurídicos que

⁷ The equitable principles of common law, encapsulated by the medieval jurist Henry de Bracton in the phrase, *lex facit regem* (‘law makes the king’),⁶ are rejected in favour of the civilian maxim, *quod principi placuit vigorem legis habet* (‘that which pleases the prince has the force of law’)

concretizaram a reforma iniciada por Henrique VIII, e possuem caráter político e religioso. O primeiro ato data de 1534, e estabelecia o monarca inglês como chefe da Igreja da Inglaterra, como parte de uma ampla estratégia que buscava aumentar o poder do rei, ao mesmo tempo que afastava o poder do Papa. Na prática, ainda, significava a apropriação dos bens da Igreja Católica na Inglaterra pela coroa, e tornava traição qualquer apoio à Igreja Católica ou ao Papa, já que agora a Igreja e a Coroa da Inglaterra estavam resguardadas sob uma mesma autoridade. O segundo ato, de 1559, foi uma reafirmação e um agravamento do ato anterior por parte da agora rainha Elizabeth I. O ato de 1534 fora revogado pela rainha Maria I, que era católica, e quando a protestante Elizabeth subiu ao trono, retomou a política de seu pai e ainda instituiu um juramento de supremacia, que exigia que qualquer pessoa ou igreja jurasse fidelidade ao monarca como chefe da Igreja e do Estado.

Visto sob o ângulo político, o ato de supremacia de 1534, significava a intensificação do caráter absoluto do governo inglês, que tinha agora um poder irrestrito, uma vez afastada a jurisdição do Papa.

Esse movimento por parte da coroa inglesa ia de encontro ao conceito de constituição mista ou monarquia mista, resumida por Fortescue na expressão *dominium politicum et regale*. John Fortescue foi um dos idealizadores da monarquia constitucional. Em sua obra ele defendeu o modelo constitucional das leis fundamentais britânicas relativamente ao modelo francês. Influenciado por São Tomás de Aquino, Fortescue era adepto do regime misto, concebendo um estado de natureza estabelecido por Deus, que dá origem a toda a autoridade política. Mas admite, entretanto, que a autoridade do rei se afirma pelo consentimento do povo. Proclama que o sistema inglês é um *regimen politicum et regale*, em que o rei só pode governar o seu povo mediante leis com as quais o povo esteja de acordo, diferentemente do *regimen tantum regale*, que Fortescue identificava na França, onde ao rei era permitido governar seu povo por meio de leis que ele mesmo cria.

Para Fortescue, o *dominium regale* é estabelecido apenas pela força, já o *dominium politicum* baseia-se no consentimento do povo, e ainda salienta que o rei inglês é um *rex politicus* porque atua no interesse do reino e não no interesse próprio.

John Fortescue em *Governance of England* (1471-1476): o *dominium regale*, cujo modelo é a conquista, a caça, a busca da glória pelo tirano ("A Sagrada Escritura desdenhava chamar Nemrod de rei, Cap. 2, p. 53), e o *dominium politicum et regale*, no qual tem poder um rei, mas as leis são aprovadas política, isto é,

pluralmente. Os dois regimes diferenciam-se quanto à origem - violenta ou voluntária, por conquista ou instituição (termos que Hobbes empregará) (RIBEIRO, 1999, p. 121)

Após os Atos de Supremacia, o monarca inglês estava abaixo de Deus, mas não abaixo de qualquer lei. O *regale* privilegiado em relação ao *politicum*.

4.5 AUDI ALTERAM PARTEM⁸

Um juiz ou qualquer pessoa exercendo o papel de julgador deve sempre ouvir ambos os lados de cada caso. Tanto mais na tradição da *common law*, onde prevalece o elemento da oralidade, este princípio é considerado fundamental para a verdadeira justiça, e sua ausência contamina todo o processo em questão. Na Inglaterra, especialmente, esse princípio esteve sempre ligado a uma ideia elevada de “justiça natural”, ao lado do princípio de que ninguém pode julgar em causa própria. Podemos identificar em Tito Andrônico uma correlação dos fenômenos humanos naturais da fala e da audição com o princípio natural do direito a falar e ser ouvido perante o poder judicial, *audi alteram partem*, que se torna ausente no decorrer da narrativa. Lavínia não pode falar sobre o estupro que sofreu porque sua língua foi cortada. Quiron e Demétrio estão surdos. Quinto e Márcio, filhos de Tito, são impedidos de falar em sua defesa contra a acusação injusta pelo assassinato de Bassiano. Saturnino prejulga a culpa de Quinto e Márcio e os nega qualquer tipo de processo:

SATURNINO - Fiador não serás deles, vem comigo; alguém traga o cadáver, sem demora; outros, os assassinos, não deixando que conversem. A culpa está patente. Pois, em verdade, se pior fim houvesse do que a morte, esse fim seria o deles. (2.3.20)

Os juízes ignoram Tito, a caminho da execução de seus dois filhos, enquanto ele suplica aos patriarcas da lei, prostrado enquanto eles passam:

TITO - Meus venerandos padres, escutai-me! Parai, nobres tribunos! Por piedade à minha idade, cujos anos jovens foram gastos em guerras perigosas, enquanto vós dormíeis calmamente; por todo o sangue que eu verti na grande causa de Roma, pelas noites frias que

8 Ouça-se a parte contrária.

a velar eu passei e pelas lágrimas que ora vedes a encher os velhos sulcos de minhas faces: sede compassivos para meus filhos ora condenados, que alma tão corrompida não possuem, como em geral se pensa. Pelos outros vinte e dois filhos nunca chorei tanto, porque morreram no alto leito da honra. Por estes, estes, na poeira escrevo, nobres tribunos, a profunda mágoa do coração com minhas tristes lágrimas. (Atira-se ao chão. Os senadores, tribunos, etc. passam por ele e saem com os prisioneiros.) Lágrimas, apagai a sede seca da terra; o doce sangue de meus filhos a deixaria rubra de vergonha. (Entra Lúcio, com a espada desembainhada.) Tribunos reverendos, gentis velhos, soltai meus caros filhos, comutai-lhes a sentença de morte, permitindo que vos afirme quem não chorou nunca que hoje lágrimas teve eloquentíssimas.

LÚCIO - Ó nobre pai! é em vão que chorais tanto. Nenhum tribuno vos está ouvindo; não há ninguém aqui. À pedra dura relatais vossas mágoas.

TITO - Ah! meu Lúcio! deixa-me interceder por teus irmãos. Graves tribunos, peço-vos de novo...

LÚCIO - Meu gracioso senhor, nenhum tribuno vos ouve neste instante. TITO - Pouco importa, rapaz. Se eles me ouvissem, não veriam minha pessoa; mas embora a vissem, de mim não se apiedaram. Mas preciso pedir-lhes, muito embora sem proveito. Por isso digo às pedras meus pesares. Se às minhas dores responder não podem, num ponto são melhores que os tribunos, por não interromperem meu relato. Quando choro, recebem minhas lágrimas, humildes, a meus pés, só parecendo que de mim se condoem. Se em solene vestuário se envolvessem, não teria Roma tribunos de tão grande preço. A pedra é mole como cera; duros como pedra são todos os tribunos. Calada é a pedra e não nos incomoda; os tribunos, com sua fala, à morte condenam qualquer um. (3.1.21).

Os patriarcas são indiferentes ao pedido de misericórdia de Tito, e Lúcio reforça a metáfora da audibilidade ao dizer a seu pai que ele chora em vão e nenhum tribuno o ouviria.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em “A lamentável tragédia de Tito Andrônico”, de William Shakespeare cremos que ainda podem ser investigados diversos outros temas de interesse para as discussões de Direito e Justiça. Não é o objetivo deste trabalho, no entanto, levar essa investigação à exaustão. Os paralelos que descrevemos servem ao propósito de demonstrar concretamente as possibilidades de diálogo entre a narrativa literária e o contexto jurídico e político no qual ela busca suas fontes e reflete suas inquietações. Um último elemento de análise que pode ser identificado na obra são as diferenças entre a concepção de Lei em contrapartida com a de Justiça, que se mostram na peça na polarização entre as visões que as personagens de Tito e de Saturnino colocam. A visão de Saturnino é demonstrada quando ele zomba da atitude de Tito de lançar flechas ao céu clamando por justiça. Saturnino é o legislador, é a lei, e não compreende como Tito a procura nos céus:

SATURNINO - (...) Que quer isso dizer, senão apenas difamar o Senado e apresentar-nos por toda a parte como prepotente? Pilhéria espirituosa, não, senhores? Como quem diz: não há justiça em Roma. Hão de ficar sabendo, ele e os parentes, que em Saturnino é que a Justiça vive. Se ela, acaso, dormita, ele há de logo despertá-la, de forma que em sua cólera a destruir venha o mais intolerável conspirador do mundo. (Tito, Ato IV, Cena IV)

Procuramos demonstrar como os campos de estudo do Direito e da Literatura, embora guardadas suas especificidades, influenciam-se mutuamente, e que apesar de em muitos momentos suas relações terem se tornado distantes, são notáveis as possibilidades de contribuição que o Direito, o pensamento e o ensino jurídico podem obter da interlocução com a Literatura, seja na abordagem do Direito *como* Literatura, apoiando-se na moderna hermenêutica jurídica, que não ignora a similaridade de ambos os fenômenos como linguagem. Seja na abordagem que ora adotamos, do Direito *na* Literatura, investigando os entrelaçamentos entre os imaginários jurídico e literário e as formas como essa comunhão oferece caminhos para a renovação do pensamento do Direito.

Tendo proposto o presente estudo como uma possibilidade dessa renovação do pensamento jurídico, tentamos situar o movimento do Direito e Literatura no âmbito da crítica ao pensamento do positivismo jurídico, com apoio do resgate histórico dos conceitos tratados, que

terminaram por associar tais movimentos ao aspecto que Bobbio identifica no positivismo jurídico como uma concepção de “teoria do direito”, especialmente em relação ao método da ciência jurídica. Isto é, procuramos alinhar os estudos de Direito e Literatura como uma possibilidade de exercício do conhecimento ativo do Direito, que não encontra abrigo na concepção juspositivista, reconhecendo a participação do imaginário literário na constituição do Direito, com apoio das ideias de François Ost, que por sua vez remete a Castoriadis, posicionando no caso específico que abordamos, da obra de Shakespeare e do período elisabetano, notadamente como o imaginário da antiguidade clássica compôs o universo de significações do período em que Shakespeare criou suas obras, notadamente as tragédias históricas.

Fazendo referência à obra de dois estudiosos contemporâneos, José Garcez Ghirardi e Jan Kott, abordamos a questão da universalidade da obra de Shakespeare, com enfoque em suas concepções que posicionam a obra de Shakespeare, e consequentemente justificam seu alcance, pelas relações que estabelece do período histórico em que Shakespeare viveu, no início da modernidade, com o período histórico atual, marcado pela pós-modernidade, chamando a atenção para as crises simbólicas que são comuns e determinantes em ambos os períodos.

Resgatando o processo de formação do imaginário mítico que ocorreu na Inglaterra, apontamos os componentes principais que dela participaram, que remetem em primeiro lugar ao imaginário cristão medieval das lendas arturianas, e vai além para estabelecer elos com a antiguidade clássica, até o ponto em que identificamos nesse imaginário mítico inglês a Rainha Elizabeth I como Gloriana, a Rainha das Fadas, e Astrea, a deusa da justiça. Apontamos ainda como a origem mítica criada para a Inglaterra replicou em grande medida a origem mítica que havia sido criada para Roma.

A prosperidade econômica e a intensificação da produção artística que ocorreram na Era de Ouro, como passou à história o período do reinado de Elizabeth I, deu impulso, além desse processo de mitificação a que nos referimos, ao florescimento do teatro, e em uma de suas manifestações específicas, à peça histórica, iniciada por Shakespeare, que as situou, como vimos, em dois cenários principais: Inglaterra e Roma.

Em Tito Andrônico, procuramos identificar aqueles aspectos da obra em que se podiam vislumbrar temas jurídicos que possuíam interesse pela analogia que estabelecida com questões que os ingleses do período elisabetano se preocupavam. Percorremos o problema sucessório, que em Tito Andrônico é a origem dos conflitos que se seguem, e na Inglaterra significava uma preocupação real com a continuidade da monarquia inglesa após o fim do reinado da virgem Rainha Elizabeth. Tratamos ainda das questões de soberania e bom governo, que aparecem na obra como as consequências desastrosas advindas para os governados a partir dos caprichos do governante, e na

Inglaterra encontra paralelo na intensificação do governo absolutista que culminou com a edição dos Atos de Supremacia. Abordamos também a analogia entre o princípio de *audi alteram partem*, que sendo caro ao pensamento jurídico inglês, encontra ressonância na patente ausência de possibilidade de defesa dos indivíduos na peça, que chega a se manifestar fisicamente, em personagens emudecidos, surdos, ou aos quais não é permitido falar.

Considerando a importante participação de Roma no universo de significações da Inglaterra do período elisabetano, instituída pelas narrativas de seus mitos fundacionais, combinada com o fenômeno da tragédia que se transportou àquele mesmo cenário já constituído para colocar nele os dramas históricos, isto é, observamos como utilizou como matéria-prima para sua ação o mesmo universo construído pelas narrativas que a precederam. Não se trata de inferir que Shakespeare teria deliberadamente escrito suas peças históricas com a intenção de fazer uma crítica à dinastia Tudor, mas sim de reconhecer, a despeito da crítica que vê nisso uma redução do gênio do autor, que a obra é fruto também do contexto sociopolítico-cultural que a produziu através de Shakespeare e seu gênio. A investigação assim consistiu em encontrar as camadas acidentais em que a obra pôde nos dar um vislumbre daquela sociedade, especificamente a respeito das questões de direito e justiça. Shakespeare nos fala dos herdeiros de Eneias e ouvimos sobre os herdeiros de Brutus.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAMS, Meyer Howard. **A glossary of literary terms**. 7. ed. Boston: Heinle, 1999.
- AZEVEDO, Plauto Faraco de. **Crítica à Dogmática e Hermenêutica Jurídica**. Porto Alegre: Ed. Sérgio Antônio Fabris, 1989.
- BARCELLOS, Raphael. **Heróis, oráculos e reis: a construção de genealogias ilustres e imaginárias nas literaturas da antiguidade ao renascimento**. Nuntius Antiquus, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, 2011.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- BOBBIO, Norberto. **O Positivismo jurídico**. Lições de filosofia do direito. São Paulo: Icone, 1995.
- BORGES, Maria do Carmo Faustino. **O maravilhoso em A Canção de Rolando**. 2011. 102 f. Tese (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá. 2001.
- BRYSON, Shakespeare. **O mundo é um palco: Uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras. 2008.
- CARVALHO, Salo de. “Da desconstrução do modelo jurídico inquisitorial”. In: WOLKMER, Antônio Carlos. **O Pluralismo jurídico**. São Paulo: Alfa-Omega, 1994.
- GADAMER, Hans Georg. **Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.
- GHIRARDI, José Garcez. **O mundo fora de prumo**. Transformação social e teoria política em Shakespeare. São Paulo: Almedina, 2011.
- GODOY, Arnaldo Sampaio de Moraes. **Direito e literatura. Os pais fundadores: John Henry Wigmore, Benjamin Nathan Cardoso e Lon Fuller**. Disponível em: <<http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/25388-25390-1-PB.pdf>> Acesso em 04 mar. 2014.
- GRINOVER, Ada Pellegrini; CINTRA, Antônio Carlos de Araújo; DINAMARCO, Cândido Rangel. **Teoria geral do processo**. 24. ed. São Paulo: Malheiros Ed., 2008.
- HAMMOND, Mason. **The transmission of the powers of the Roman emperor from the death of Nero in A.D. 68 to that of Alexander Severus in A. D. 235**. Roma : American academy, 1956.
- HELIODORA, Barbara. **Por quê ler Shakespeare**. São Paulo: Globo, 2008.
- KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LE GOFF, Jacques. **O maravilhoso e o cotidiano no ocidente medieval**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- MEZZAROBBA, Orides. MONTEIRO, Cláudia Servilha. **Manual de metodologia da pesquisa no Direito**. 5. ed. São Paulo: Saraiva, 2009.

OLIVO, Luis Carlos Cancellier de. **O estudo do direito através da literatura**. Tubarão: Editorial Studium, 2005.

OST, François. **Contar a lei**. São Leopoldo: Unisinos, 2005.

RAFFIELD, Paul. **‘Terras Astraea Reliquit’**: Titus Andronicus and the Loss of Justice. Hart, 2008.

RAMA, Ángel. **Literatura, cultura e sociedade na América Latina**. ROCCA, Pablo (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

RIBEIRO, Renato Janine. **Ao leitor sem medo, Hobbes escrevendo contra o seu tempo**. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 1999.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. **Hermenêutica arte e técnica da interpretação**. Petrópolis: Vozes, 1999.

SILVEIRA, José Renato Ferraz da. A Inglaterra elisabetana e os conflitos pelo poder. **Revista Aurora**, São Paulo, v. 6, n.16, 2013.

SHAKESPEARE, William. **Tito Andrônico e Romeu e Julieta**. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

SPENSER, Edmund. **The Faerie Queene**. London: Penguin Books, 1987.

SIQUEIRA, Ada Bogliolo Piancastelli de. **Notas sobre direito e literatura: o absurdo do direito em Albert Camus**. Florianópolis: Ed. da UFSC : Fundação Boiteux, 2011.

WARAT, Luis Alberto. **Introdução Geral ao Direito: II A epistemologia jurídica da modernidade**. Porto Alegre: Ediora Sérgio Antônio Fabris, 1995.